Orbis Biblicus et Orientalis 245

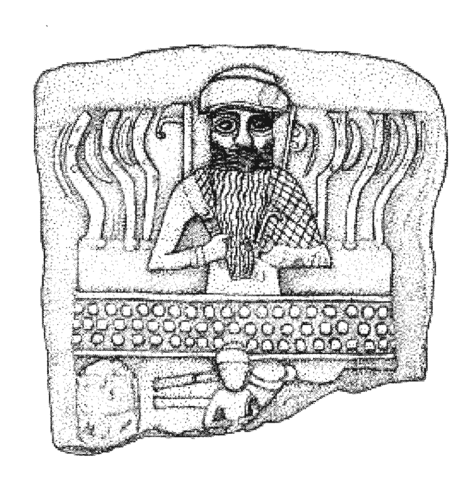
Hans Ulrich Steymans (Hrsg.)

Gilgamesch

Ikonographie eines Helden

Gilgamesh

Epic and Iconography



Academic Press Fribourg
Vandenhoeck & Ruprecht Göttingen

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

Buchumschlag:
Vorderseite: Zug des Gilgameš in den Zedernwald, Flachbild aus Terrakotta (Sammlungen Bibel+Orient VFig 2009.6; Schenkung Hildegard Stauder-Bilicki).
Rückseite: Gesicht des Humbaba, Flachbild aus Terrakotta mit Farbspuren (Sammlungen Bibel+Orient VFig 2006.7).
Zeichnung der Titelseite: Fragment des Zugs in den Zedernwald (Sammlungen Bibel+Orient VFig 2002.1).

Veröffentlicht mit Unterstützung der Schweizerischen Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften.

Gesamtkatalog auf Internet:
Academic Press Fribourg: www.paulusedition.ch
Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen: www.v-r.de

Die Inhaltseiten wurden vom Herausgeber als PDF-Daten zur Verfügung gestellt.

Herstellung: Paulusdruckerei Freiburg Schweiz

ISBN: 978-3-7278-1686-4 (Academic Press Fribourg)
ISBN: 978-3-525-54366-5 (Vandenhoeck & Ruprecht)
ISSN: 1015-1850 (Orb. biblicus orient.)

Gewidmet den wenigen Zedern im Libanongebirge,
die von Humbabas Zedernwald zeugen,
und allen Urwäldern,
die noch nicht dem gierigen Grimm der Menschen
zum Opfer gefallen sind

Dedicated
to the few remaining cedars in the Lebanon mountains
that bear witness to Humbaba's cedar forest,
and to all virgin forests
that have not yet fallen victim to the fierce arrogance of human greed

Gilgameš I 69

Vorwort

Die Idee zu diesem Sammelband geht auf einen Vortrag zurück, den Ursula Seidl am 20. Mai 2006 vor der Versammlung der Schweizerischen Gesellschaft für Orientalische Altertumswissenschaft und des Vereins „Bibel+Orient“ gehalten hat. In ihrem Vortrag deutete sie altbabylonische Tonreliefs mit Humbabaköpfen eines Typus’, von denen die Sammlung Bibel+Orient damals drei Exemplare (VFig 2002.1, 2002.8, 2006.9) besaß und seitdem noch ein weiteres hinzu erworben hat (VFig 2009.6), als Darstellungen des Gilgameš, wie er sich für sein Abenteuer im Zedernwald rüstet. Daraufhin regte Othmar Keel an, die beiden Humbabamasken (VFig 2005.4, 2006.7) und weitere Objekte der Sammlung, die einen Bezug zum Gilgameš-Epos haben, zum Kristallisationskern für eine Dokumentation der Ikonographie des Gilgameš zu machen.

Karen Radner (London) gab mir erste Literaturhinweise zu ikonographischen Studien über Gilgameš und nannte den forschungsgeschichtlich richtungsweisenden Artikel von Wilfred G. Lambert. Dieser war so freundlich, die Nachdruckerlaubnis zu erteilen. In seinem 1987 erschienen Beitrag zitierte er den grundlegenden Artikel von Ruth Opificius (1928-2006). Dr. Alix Hänsel erteilte im Namen der Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte, in deren Festschrift der Artikel 1970 erschien, die Nachdruckerlaubnis. Schließlich machte mich der Beitrag von Ursula Seidl für diesen Sammelband auf einen Aufsatz von Dominique Collon aus dem Jahre 2002 aufmerksam, in dem sie Darstellungen der Überwindung Humbabas durch Gilgameš und Enkidu verschiedenen Typen zuordnet. Dominique Collon erteilte sofort die Nachdruckerlaubnis für diesen wichtigen Forschungsbeitrag. Im Rahmen weiterer Recherche fand ich außerdem den Aufsatz von Douglas R. Frayne über *The Birth of Gilgameš in Ancient Mesopotamian Art*. Darin legt der Verfasser interessante Deutungen einiger akkadzeitlicher Rollsiegel vor, die in einer Dokumentation zu Deutungen von Bildwerken vor dem Hintergrund des Gilgameš-Epos keinesfalls fehlen sollten. Douglas R. Frayne war bereit, seine Thesen zu Darstellungen von Geburt und Kindheit des Gilgameš in der Einleitung seines für diesen Sammelband geschriebenen Beitrags zusammenzufassen.

Als ich vor vielen Jahren in Wien ein Seminar besuchte, in dem Hans Hirsch mit seinen Studenten der Altorientalistik das Gilgameš-Epos las, sagte er, seine Generation der Assyriologen sei der Wissenschaft noch eine kritische Ausgabe des Gilgameš-Epos schuldig. Andrew R. George hat diese 2003 vorgelegt. Sein Buch enthält nicht nur das babylonische Epos in Umschrift und englischer Übersetzung, sondern auch eine umfassende Einleitung zu verschiedenen Gesichtspunkten der Traditionen um Gilgameš. Im Kapitel *The hero in art* (2003: 100f) nennt er die Artikel von Opificius, Lambert und Frayne und die beiden hauptsächlichen Themen der Gilgameš-Darstellungen, nämlich die Überwindung des Humbaba und die Tötung des Himmelsstiers. Man kann den hier vorgelegten Sammelband als eine Bilddokumentation zur kritischen Textedition betrachten. Neben dem Nachdruck der forschungsgeschichtlich grundlegenden Arbeiten von Opificius, Lambert und Collon enthält er acht neu verfasste Aufsätze.

Von Anfang an stand fest, dass Ursula Seidl die besagten Terrakotten der Sammlung Bibel+Orient publizieren würde. Othmar Keel regte an, Tallay Ornan für einen Beitrag zu gewinnen. Sie empfahl, Mehmet-Ali Ataç anzufragen, der 2004 einen Artikel über *'Angelology' in the Epic of Gilgamesh* veröffentlicht hatte. Da das Gilgameš-Epos eine lange Entstehungsgeschichte hat, von denen jede Abweichung die darstellende Kunst beeinflusst haben könnte, durfte eine Betrachtung der Unterschiede in den schriftlich erhaltenen Erzählungen nicht fehlen. Catherine Mittermayer war so freundlich, sich dieser Herausforderung zu stellen.

Alle Autoren haben, wenngleich in verschiedenen Graden der Begeisterung, der Widmung zugestimmt. Durch die Beschäftigung mit den Geschichten über Gilgameš wuchs meine Überzeugung, dass das Fällen der Zeder und das Töten des Zedernwaldwächters eine epische Entmythologisierung des Urwalds ist. Was damals als heldenhafte Bändigung bedrohlicher Naturgewalten besungen wurde, wirkt heute angesichts der baumlosen Hänge und Gipfel des Libanon eher bedrückend.

Die technische Arbeit bei der Erstellung der Druckvorlagen leistete Stephan Lauber, bei der Formatierung des Bildteils unterstützt durch Leonardo Pajarola. Christoph Uehlinger stellte Musterdateien zur Formatierung zur Verfügung. Allen, die mit Rat und Tat zur Entstehung dieses Sammelbandes beigetragen haben, sei herzlich gedankt.

Freiburg im Üechtland
Juli 2010

Hans Ulrich Steymans

Inhaltsverzeichnis

Das Gilgameš-Epos und die Ikonographie*

Hans Ulrich Steymans

Philologists and those who appreciate ANE literature are not always aware of the methods of iconography. On the other hand one cannot expect that everyone who has in his hands a book about the iconography of Gilgameš will be familiar with the story of the epic. Therefore this introduction has three purposes. First it will outline the plot of the Gilgameš epic. This outline contains pointers to the imagery dealt with in this volume. Thus it is a thematically arranged list of the figures contained in the articles of this book. Secondly it sets out the terminology and aims of iconography. Thirdly it presents the genres of artefacts that bear images relating to Gilgameš and analyses some examples of these in a formalistic method of art history.

Nicht jeder Philologe und an altorientalischer Literatur Interessierte kennt sich mit der ikonographischen Methode aus. Andererseits kann man nicht von allen, die zu einem Sammelband über die Ikonographie des Gilgameš greifen, erwarten, dass sie mit dem Epos vertraut sind. Daher verfolgt dieser einleitende Beitrag drei Ziele. Einerseits möchte er einen Aufriss der Handlung des Gilgameš-Epos geben. Dieser Aufriss enthält zugleich Hinweise auf die in diesem Sammelband zum jeweiligen Thema gezeigten Bildwerke. Daher dient er auch als thematisches Abbildungsverzeichnis sämtlicher hier gesammelter Artikel. Andererseits möchte er in Fachausdrücke und Ziele der Ikonographie einführen. Schließlich stellt er die Gattungen der Bildträger von Gilgameš-Themen vor und beschreibt exemplarische Vertreter in einer formalistischen kunstgeschichtlichen Methode.

* Dominique Collon, Othmar Keel und Matthias Schmidt haben dieses Kapitel in verschiedenen Entstehungsstadien gelesen und wichtige Verbesserungsvorschläge gemacht. Dafür sei an dieser Stelle gedankt. Die Verantwortung für die Thesen liegt jedoch ganz beim Verfasser.

1. Forschungsgeschichte

1.1 Der sechslockige Held und der Stiermensch: Ein Irrweg ikonographischer Bilddeutung

Die Verknüpfung des Gilgameš-Epos mit der Ikonographie begann im Jahre 1876. Nachdem der Pionier in der Assyriologie George Smith (1840-1876) bei seinem Vortrag vor der Society of Biblical Archaeology 1872 ein Textfragment des Epos, das von der Sintflut erzählte, vorgestellt hatte, verglich er in seinem Werk *The Chaldaean Account of Genesis* Abschnitte des Gilgameš-Epos und des Schöpfungsmythos Enūma eliš mit der biblischen Genesis. Gilgameš, dessen Name er mit Izdubar wiedergab, identifizierte er mit dem biblischen Jäger Nimrod (Gen 10,8f). Als Frontispiz zu seinem Buch wählte er ein mesopotamisches Rollsiegelbild mit einer Tierkampfszene (**Abb. 1a**; Foto Boehmer 1965 Abb. 236; Collon 1982: 63f, pl. XV fig. 114), in der ein nackter sechslockiger Held mit einem Löwen kämpft. Er versah die Abbildung mit der Legende "Izdubar (Nimrod) in conflict with a lion" (Keel 1992: 6f; Afanasyeva 1971: 59).

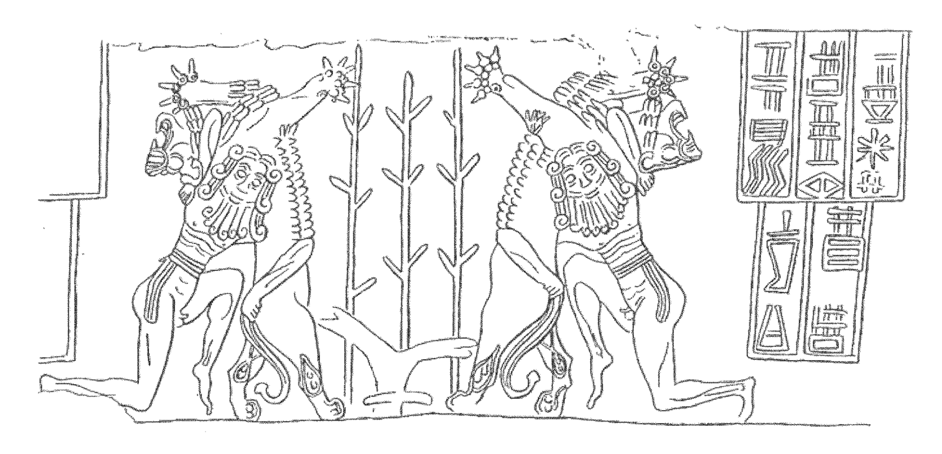


Abb. 1a: Rollsiegel aus der Akkad-Zeit mit Tierkampfszene gedeutet als "Izdubar (Nimrod) in conflict with a lion"; London, British Museum, BM 89147 (Zeichnung aus Keel 1992 Abb. 3).

Den Kampf des Gilgameš und seines Freundes Enkidu mit dem Himmelsstier illustrierte Smith mit einem Rollsiegel, das den sechslockigen Helden und einen Stiermenschen im Kampf mit einem Bullen und daneben einen Löwenkämpfer zeigt (**Abb. 1b**; *The Chaldaean Account of Genesis,* 1876: 188; Collon 1982: 65, pl. XVI fig. 117). Seine „Legende zu diesem Bild lautet: 'Izdubar and Heabani in Conflict with Lion and Bull'. Mit einem Minimum an Argumentation identifizierte er so den ‚Stiermenschen' mit

Heabani/Enkidu“ (Keel 1992: 7; Afanasyeva 1971: 63; Offner 1960: 175-181).

Im ersten Werk zur altorientalischen Rollsiegelglyptik, dem zweibändigen *Les pierres gravées de la Haute-Asie* (1883, 1886), übernahm der französische Orientalist Joachim Ménant (1820-1899) die Identifikation des Enkidu mit dem Stiermenschen und des sechslockigen Helden im Kampf mit Stieren und Löwen mit Gilgameš. „Er zeigte sich allerdings beunruhigt darüber, dass andere sehr wichtige und interessante Abschnitte des Gilgamesch-Epos, wie z. B. die Sintflutepisode, die Siegelschneider nicht interessiert zu haben scheinen“ (Keel 1992: 8).

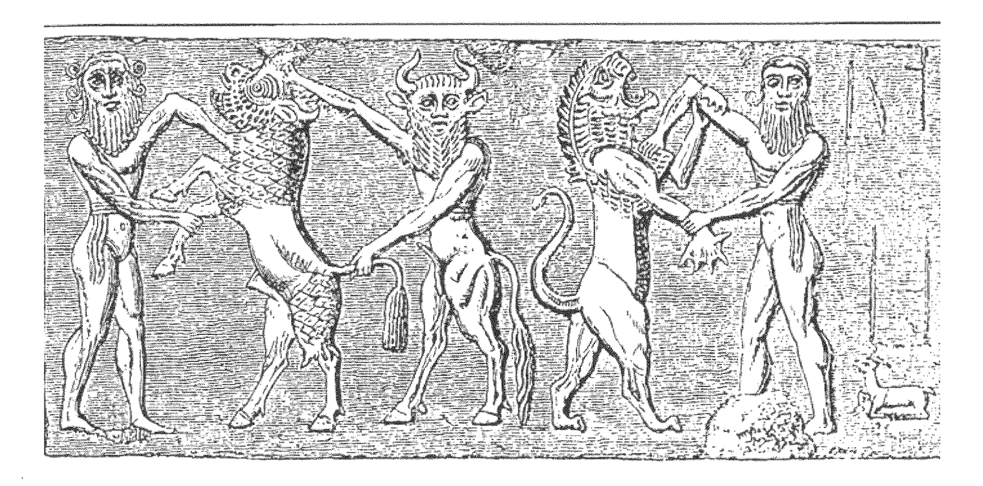


Abb. 1b: Rollsiegel aus der Akkad-Zeit mit Tierkampfszenen gedeutet als "Izdubar and Heabani in Conflict with Lion and Bull"; London, British Museum, BM 89111 (Zeichnung aus Keel 1992 Abb. 4).

Obwohl die Identifikation der Tierkampfszenen mit Episoden aus dem Gilgameš-Epos schon 1912 von dem Archäologen Ludwig Curtius (1874-1954) unter rein formalen Gesichtspunkten abgelehnt wurde (Keel 1992: 10), hielt sie sich lange. In seinem Standardwerk *Cylinder Seals* von 1939 analysierte Henri Frankfort (1897-1954) die Aussagen des Epos zur physischen Erscheinung der Protagonisten. Das lange Haupthaar des Enkidu und seine Vertrautheit mit den Tieren legen es nahe, sich Enkidu als Stiermenschen vorzustellen, zumal die Tierkampf-Figurenbänder den Stiermenschen als Hüter der Herden und des Wildes im Kampf gegen Löwen zeigen. Ähnlich wie in der christlichen Kunst des Mittelalters seien die Figuren auf den Siegelbildern für Zeitgenossen eindeutig zu identifizieren gewesen. Frankfort hat sich die Relation zwischen Text und Bild im Mesopotamien des 3. Jahrtausends v. Chr. analog zur abendländischen Kultur des christlichen Mittelalters vorgestellt (Keel 1992: 17).

Zuletzt verband Veronika K. Afanasyeva im Figurenband der Akkadzeit Kampfszenen gegen Büffel und Löwen mit Erzählungen über Gilgameš. Während sie Enkidu mit dem Stiermenschen identifizierte, fand sie für Gilgameš keine eigene Ikonographie. Grundlage dafür war ihre Überlegung, dass die Interpretation ikonographischer Typen sich im Laufe sukzessiver Perioden geändert hat. Daher können Szenen und Figuren, die im selben ikonographischen Typus dargestellt werden, eine andere Bedeutung erhalten und mit anderen mythologischen Personen identifiziert werden (Afanasyeva 1971: 71-75).

1.2 Die ikonographische Deutung einer formalen Dreiergruppe: Gilgameš und Enkidu gegen Humbaba

Ein Bezug der Figurenbänder der frühdynastischen und der Akkadzeit zu Gilgameš wurde als unwahrscheinlich abgetan, sobald man dreifigurige Kampfszenen, in denen zwei Helden von rechts und links ein Opfer in der Mitte attackieren, als Abbildungen von Themen des Gilgameš-Epos erkannte. Das geschah erstmalig durch Werner Opitz im Jahre 1929.

In dem Sammelband *Gilgameš et sa légende* von 1960 gestand Pierre Amiet noch zu, dass der nackte Held bis zum Ende der assyrisch-babylonischen Zivilisation „sous le nom conventionell de ‚Gilgamesh'" (Amiet 1960: 171) populär gewesen sei. Außerdem sah er auf dem Rollsiegel IM 27807 (**Abb. 1c**) ganz links Gilgameš als solaren Helden gegenüber sechs der konventionell sieben weisen Apkallus abgebildet.

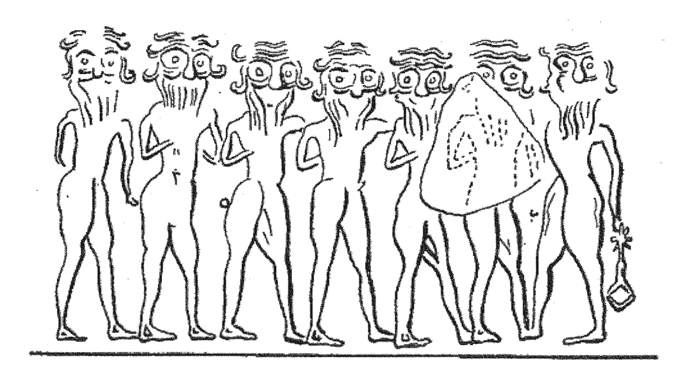


Abb. 1c: Gilgameš mit Emblem aus Raute und Stern als solarer Held; Frühdynastisches Rollsiegel; Bagdad, Iraq Museum, IM 27807 (nach Amiet 1960: 172 fig. 11).

Neben diesen spekulativen Zuschreibungen präsentierte er aber auch eine durch Humbabas Gesicht eindeutiger gesicherte Darstellung des Gilgameš

als Priesterkönig aus Terrakotta (**Opificius** 1970 **Abb. 6**; Amiet 1960 fig. 8; vgl. **Ornan fig. 17, 18** in diesem Band)[1]. Vor allem bot er eine Zeichnung der so genannten Opitz-Terrakotta, einer Plakette aus Nippur im Vorderasiatischen Museum zu Berlin (VA 7246, **Lambert** in diesem Band **pl. VII fig. 1**), die formal eine Dreiergruppe zeigt, in der zwei Helden den in der Mitte befindlichen Gegner besiegen. Diese dreifigurige Kampfszene gilt der ikonographischen Deutung des Bildinhalts als Tötung Humbabas durch Gilgameš und Enkidu; „leur identification est assurée par l'aspect caractéristique et bien connu du visage du vaincu" (Amiet 1960: 170; **Opificius** 1970 **Abb. 5**; Amiet 1960 Fig. 9).[2]

In demselben Sammelband meinte Gratianne Offner, reale Beziehungen zwischen dem Epos und der Ikonographie erkannt zu haben. Abbildungen des Arni-Büffels mit seinen gigantischen Hörnern (**Abb. 1d**) repräsentierten den Himmelsstier (Offner 1960: 176, 181).



Abb. 1d: Detail eines Rollsiegels aus dem Louvre (Offner 1960 fig. 15; nach Delaporte, II 1923, A 75; vgl. Collon 1982, pl. XIII, 98).

In seinem 1940 publizierten Werk *Vorderasiatische Rollsiegel* konzentrierte sich Anton Moortgat (1897-1977) ganz auf die Bilder und gab weder dem nackten Helden noch dem Stiermenschen einen Namen. Später jedoch identifizierte er den königlichen Hirten und den die Herden heldenhaft be-

---

[1] Alle Verweise auf Abbildungen anderer Artikel im Bildteil dieses Sammelbandes erscheinen im Fettdruck als **Verfasser(in) Abb. / Author fig.** Bei Opificius und Lambert ist zudem das Jahr der Originalpublikation eingefügt. Da Lamberts *figures* in der Sekundärliteratur zusammen mit den *plates* zitiert werden, ist die Angabe der *plate* der Originalpublikation im Bildteil dieses Bandes hinzugefügt. So sind Verweise in der Sekundärliteratur auf Lamberts Artikel im Nachdruck präzise aufzufinden.

[2] „Je ne pense donc pas que Gilgamesh possède un portrait unique et qui n'appartienne qu'à lui. Les artistes ont adopté pour le représenter les types de figures correspondant aux diverses catégories de personnages dans lesquelles on pouvait le ranger. En tant que héros d'épopée, l'image du roi, probablement divinisé, lui convenait; mais en tant qu'ancien roi devenu génie protecteur, il a dû être intégré dans la catégorie des héros constituant la cour du dieu de l'abîme et de la Sagesse … " (Amiet 1960: 173).

schützenden Löwenkämpfer mit Tammuz (Keel 1992: 18f). Dafür wurde er heftig kritisiert.

> „Die massiv vorgetragene Kritik an Moortgats ‚Tammuz' hat die Forschung, etwas vereinfachend gesagt, in zwei Lager gespalten: Das eine [wollte] … auf eine inhaltliche Interpretation der Bilder nicht ganz verzichten … und gleichzeitig die … absolute Textbedürftigkeit der Bildinterpretation respektieren … . […] Das andere, wissenschaftlich gewichtigere Lager hat sich auf die formale und antiquarische Analyse des Denkmälerbestandes konzentriert und ihn chronologisch möglichst genau zu ordnen versucht. Auf inhaltliche Deutung hat man weitgehend verzichtet … ."[3]

Inhalt und Gehalt des Bildwerkes deuten oder das Kunstwerk in Form, Struktur und Stil erforschen, so definieren sich Ikonographie und Formalismus, zwei alternative und doch komplementäre Methoden der Kunstgeschichte. Ein einflussreicher Forschungszweig der vorderasiatischen Archäologie beschrieb die altorientalische Bildwelt lange eher formal oder positivistisch.[4]

Zwei Ausstellungen in Museen nannten jüngst den Namen des Gilgameš im Titel. Vom 6. Dezember 2007 bis zum 27. April 2008 veranstalten die Musées royaux d'art et d'histoire in Brüssel die Ausstellung *De Gilgamesh à Zenobie. Trésors de l'antiquité, Proche-Orient et Iran.* Wie der Untertitel zeigt, war der Name des Gilgameš nur der Aufhänger, um Bestände des Museums aus Vorderasien zu zeigen. Der sehr schöne und sorgfältig nach Regionen und Epochen geordnete Katalog zeigt eine Humbaba-Maske aus Ton (Gubel – Overlaet 2007: 86f Abb. 80), ein Tonrelief (ebd.: 89 Abb. 85) des von Ursula Seidl in ihrem Beitrag in diesem Band interpretierten Typus mit dem Thema *Zedernwaldzug des Gilgameš*,[5] sowie das neubabylonische Rollsiegel des Qerub-dīni-ili mit der Tötung des Himmelsstiers (ebd.: 111 Abb. 123; **Opificius** 1970 **Abb. 13**; **Lambert** 1987 **pl. XI fig. 25**).[6]

---

3 Keel 1992: 22.

4 „Die methodischen Anfänge des Faches lassen sich im ‚Positivismus' erkennen, galt es doch zunächst, eine typlogische Ordnung und eine stilgeschichtliche Entwicklung in den immer zahlreicher bekannt werdenden Bildwerken zu erkennen. Während A. Moortgat selbst stets auch um inhaltliche Deutungen bemüht war und dabei bisweilen zu wenig überzeugenden Schlussfolgerungen gelangte, hielten sich seine Schüler mit Interpretationen auffällig zurück; das Typologisieren und Datieren blieb Hauptarbeitsgebiet, während eine Auseinandersetzung mit zeitgemäßen kunstgeschichtlichen Ansätzen kaum erfolgt ist" (Elsen-Novák – Novák 2005: 186).

5 Die Terrakotta wird interpretiert als „montrant un dieu armé surmontant un sanctuaire avec une statuette cultuelle flanquée de deux lions" (Gubel – Overlaet 2007: 89).

6 Zur Forschungsgeschichte der Bildwelt des Gilgameš gehören auch als ein Beispiel für den anfänglichen Irrweg der Bilddeutung ein akkadzeitliches Tonrelief und ein Siegel mit Figurenband, das den sechslockigen Held beim Überwinden eines Stiers zeigt (Gubel – Overlaet 2007: 71f Abb. 52-53), sowie ein Stempelsiegel in Form eines Skaraboiden mit dem ägyptischen Gott Bes, dessen Gesichtszüge Humbaba in der Bildtradition bisweilen annimmt (Gubel – Overlaet 2007: 241 Abb. 502).

Vom 25. Oktober 2007 bis zum 24. Februar 2008 fand in Hannover die Ausstellung *Gilgamesch – Archäologie einer unsterblichen Gestalt im Alten Orient* statt. Es handelte sich um ein Projekt des Kestner-Museums und des Instituts für Vorderasiatische Archäologie der Freien Universität Berlin unter Leitung von Dominik Bonatz. Erklärtes Ziel der Ausstellung war es, den Bestand des Kestner-Museums an vorderasiatischen Artefakten vorzustellen. Doch empfing man auch Leihgaben, so dass bedeutende Zeugnisse der Ikonographie der Gilgameš-Überlieferungen zusammen kamen. Der Katalog zeigt eine Tafel XI des Gilgameš-Epos (Kestner-Museum 2007: 7 Abb. 5 = BM K3375), ein altbabylonisches Fragment des Gilgameš-Epos (ebd. 38 Kat.Nr. 4 = Hilprecht Sammlung Jena HS 1445), ein akkadzeitliche Rollsiegel mit Figurenband (ebd.: 15 Abb. 15 = 46 Kat.Nr. 32 = FUB 47, 17 Abb. 19 = BM 89147, 47 Kat.Nr. 34 = Kestner-Museum 1931.187), den Steinorthostat mit dem Humbabakopf aus Tell Rimah (ebd. 21 Abb. 25 = IM 73921, **Abb. 5, 6** in diesem Artikel), ein Terrakottarelief mit Humbabakopf aus Tell Asmar (ebd. Abb. 26 = Louvre AO 12460), die Opitz-Terrakotta mit der Tötung des Humbaba,[7] eine Siegelabrollung mit der Tötung des Himmelsstieres (ebd. 23 Abb. 29, **Ornan fig. 3**), eine Humbaba-Maske (ebd. 40 Kat.Nr. 9 = Hilprecht Sammlung Jena A 42), sowie Terrakotten mit Stiermensch und sechslockigem Helden (ebd. 41 Kat.Nr. 12 = Kestner Museum Hannover 1955.22 und Kat.Nr. 14 = VA 5449).

Die Ausstellung im Kestner-Museum stellte also Text- und Bildzeugnisse zum Gilgameš-Epos nebeneinander. Forschungsgeschichtlich sind die Oppositionen Form *versus* Inhalt und Text *versus* Bild bedeutungsvoll. Dieser Band legt sein Schwergewicht auf Inhalt und Bild. Ein Problem für den Künstler besteht darin, wie er sein inhaltliches Thema im Bild identifizierbar macht. Die biblische Geschichte von den Ureltern im Paradies und der Sündenfall beispielsweise sind „so bekannt, dass selbst ein Betrachter, der keine religiöse Erziehung erhalten hat, ... Adam und Eva erkennt" (Büttner – Gottdang 2006: 19). Andere biblische Themen sind keineswegs einfach zu identifizieren.[8] Der forschungsgeschichtliche Überblick hat gezeigt, das altorientalische Bilddeutungen Gefahr laufen, fehl zu gehen.

In der Tat lieferte erst das Zusammentreffen von identifizierendem Text auf der Rückseite und Bild aus gebranntem Ton als Vorderseite der Omentafel[9] aus Abu Habba (BM 116624; **Seidl Abb. 1**) den Angelpunkt zur ikonographischen Identifizierung des Humbaba. Die bildgestalterische Kon-

---

[7] Kestner-Museum 2007: 21 Abb. 27 fälschlich als Relief aus Tell Halaf ausgewiesen = VA 7246, **Opificius** 1970 **Abb. 5**; vgl. **Lambert** 1987 **pl. IX fig. 13**.

[8] Die Maler griechischer Vasen gingen zu einem bestimmten Zeitpunkt dazu über, ihre Darstellungen durch Beischriften identifizierbar zu machen (Snodgrass 1998: 101-126).

[9] Das Omen lautet: "If the intestines (resemble) the head of Huwawa, (this is) the omen of Sargon who ruled the land. If ...., the house of a man will expand. (Written by) the hand of Warad-Marduk, diviner, son of Kubburum, diviner." British Museum homepage, collection database search sub 116624.

vention für das Gesicht des Humbaba wiederum lieferte den Schlüssel, um Figurenkombinationen in Dreiergruppen als Humbaba, Gilgameš, Enkidu bzw. Gilgameš, Enkidu und Himmelsstier zu deuten.

Welche Handlungsabschnitte aus dem Stoff des Gilgameš-Epos mochte ein bildender Künstler überhaupt als lohnende und bildlich darstellbare Themen auswählen?[10] Dazu wird im folgenden Abschnitt das Epos in seiner jungbabylonischen Fassung auf seine Handlungssequenzen abgeklopft. Denn von der Fabel einer Erzählung sind nur die Akteure, ihre äußerlich sichtbaren Qualitäten sowie ihre Handlungen im Bild fixierbar.

2. Der Stoff des Gilgameš-Epos als Bildinhalt

Das Thema, das ein Künstler für eine erzählende Bilddarstellung wählt, ist ein Handlungsabschnitt der Fabel des Stoffes, das heißt der logischen und chronologischen Abfolge der erzählten Ereignisse. Deshalb arbeitet die folgende Untersuchung die Codes und vor allem die Handlungscodes im jungbabylonischen Gilgameš-Epos heraus. Ergänzt werden die Inhaltsangaben mit Interpretationen des Geschehens, die Stephan Maul und Andrew George dem Epos beigegeben haben.

Eine Vorgehensweise der strukturalen Analyse von Erzählungen ist das Auffinden von Codes. Roland Barthes (1988: 223-250) unterscheidet z.B. onomastische, topographische, semische Codes und vor allem den Code der Handlungssequenzen. Man kann sie auf die Fragen zurückführen: Wer tut was, und zwar wo und wie? Für die Suche nach möglichen Bildmotiven sind diese Codes hilfreich, weil Handlungen, Orte und Landschaften, Figuren und ihre charakteristischen Eigenheiten dargestellt werden können. Andere Codes dagegen, wie der historische Code (ein historisches Wissen), der rhetorische und der phatische Code, überhaupt alles, was die Akteure sagen, lässt sich kaum eindeutig identifizierbar bildlich darstellen.[11] In der Terminologie von Algirdas Julien Greimas (1971) können wir die Akteure oder Figuren, ihre Aktionen oder Handlungen, ihre Eigenschaften oder

---

[10] Verwiesen sei auf drei weitere Aufsätze zu speziellen Aspekten der Ikonographie des Gilgameš. Zwei suchen nach Spuren für die im Epos nicht erzählten, aber aus sumerischer und antiker Literatur erschließbaren Geschichten von Geburt und Kindheit des Gilgameš (Green 1997a; Frayne 1999). Einer behandelt ein Flachbild aus Ton, das in der mitannischen Hauptstadt Urkeš/Tell Mozan gefunden wurde. Vielleicht zeigt es Gilgameš und Enkidu als jugendliche Freunde (Kelly-Buccellati 2006). Nicht zugänglich war mir die Arbeit von C. Nicole am Centre de Recherche d'Archéologie Orientale der Université de Paris I mit dem Titel *Corpus et iconographie de Humbaba*, 1986, die Julia Assante 2002: 24 zitiert.

[11] Das gilt noch mehr für den symbolischen Code, die Organisation des Textes im Sinne einer Symbolik, bei Gilgameš etwa die Symbolik des Lebens (Name, Brunnen, Pflanze, Häutung), oder den anagogoischen Code, der auf den Sinn des Textes verweist. Wie sollen diese eindeutig identifizierbar bildlich dargestellt werden?

Qualifikationen auflisten. Bildlich ebenfalls darstellbar sind Orte oder Lokalisationen, an denen die Figuren und Handlungen angesiedelt sind.

Gary Beckman (2003) hat eine Liste von 49 Erzählelementen in den Gilgameš-Überlieferungen zusammengestellt. Die hethitischen Versionen enthalten drei Erzählelemente, die in der spätbabylonischen Edition fehlen. Die folgende Tabelle orientiert sich an Beckmans Erzählelementen und listet die möglicherweise bildlich darstellbaren Codes im jungbabylonischen Epos mit dem Incipit *ša naqbā īmuru* auf. Der onomastische Code nennt die agierende Figur, den AKTEUR. Der Code der Handlungssequenzen besteht aus deren AKTION. Der topographische Code verortet die Handlung in einer LOKALISATION. Der semische Code gibt an, mit welcher QUALIFIKATION entweder die Akteure oder ihre Aktionen zusätzlich charakterisiert werden. So ist es z.B. eine im Epos häufig wiederkehrende Qualifikation des Gilgameš, als Stier oder Rindskalb bezeichnet zu werden. Das öffnet den semischen Code, für alles, was ein Stier im Vorderen Orient semiotisch konnotieren konnte, vom Wettergott, dessen Symboltier er war, über körperliche und sexuelle Kraft bis hin zum altorientalischen Bildmotiv des Stiermenschen, mit dem man eine Zeit lang Enkidu identifiziert hatte (Frankfort 1939: 62-65, Borowski 1947).

Die Tabelle ordnet die Abbildungen der Beiträge in diesem Band den ikonographischen Motiven zu (rechte Spalte).[12]

AKTEUR	AKTION	QUALIFIKATION *LOKALISATION*	ABB.
Tafel I: 1. Prolog, 2. Beschreibung des Gilgameš			
Gilgameš (Ut-napišti)	der das Meer überquerte zum Aufgang der Sonne (Z. 40)	stößiger Stier (Z. 30 vgl. 64, 81, 212, 219), Stier Lugalbandas, 2/3 Gott, 1/3 Mensch (48), 11 Ellen hoch (53), bartbewachsen sind seine Wangen (59), Haarmähne mit Locken (60), Waffen hocherhoben	A 9
3. Unterdrückung Uruks durch Gilgameš			
Junge Männer	Spielball des Gilgameš	*Uruk*	

12 Folgende Kürzel verweisen auf die Verfasser der Artikel, deren Abbildungen im Bildteil am Ende des Buches zusammengestellt sind: A = Ataç, C = Collon, F = Frayne, Op = Opificius, L = Lambert, Or = Ornan, Se = Seidl, St = Steymans. Die eingeklammerten Zahlen geben die Zeile der jungbabylonischen Fassung des Epos gemäß der Zählung von George und Maul an.

4. Beschuldigung des Gilgameš durch die Bevölkerung			
Ištar Götter des Himmels Anum	hört Klagen (73, 78) hört Beschwerde (93)		
5. Erschaffung Enkidus			
Aruru	kneift Ton ab, erschafft Enkidu (103)	*in der Steppe*	
Enkidu	läuft mit Gazellen, Herdentieren und wilden Tieren	dicht behaart am ganzen Leibe (105), versehen mit Locken wie eine Frau (106), Gewand wie Schakkan *an Wasserstelle, auf den Bergen* (126)	
6. Konfrontation mit dem Fallensteller			
Enkidu	schüttet Gruben zu (130) reißt Fallen heraus (131) lässt die Herden entkommen (132)		
7. Verführung Enkidus durch die Dirne, 8. Zivilisierung des Enkidu			
Šamḫat	soll Kleider von sich streifen und ihre Reize zeigen (143, 164, 188f)	auf ausgebreiteten Kleidern (192)	
Enkidu	paart sich mit Šamḫat, setzt sich der Dirne zu Füßen (209)		
9. Erzählung von den Taten des Gilgameš, 10. Gilgameš's Träume I			
Jünglinge		tragen Leibriemen (227)	

Der Prolog macht klar, Gilgameš drang als einziger Mensch auch in jene Tiefen der Wasser, Weisheit oder Anderswelt vor, die nur Unsterblichen wie Ut-napišti vorbehalten sind (Z 42-44). Die Stadtgöttin von Uruk war Ištar. Sie wurde zusammen mit ihrem Vater, dem Himmelsgott Anum im Stadttempel Eanna verehrt. Der Vater des Gilgameš heißt Lugalbanda. Er erscheint im Epos als sein vergöttlichter Vorgänger auf dem Königsthron und sein Schutzgott. Die Mutter des Gilgameš ist die Göttin Ninsun, die den Beinamen ‚Wildkuh' trägt, was zu der häufigen Anrede ihres Sohnes Gilgameš als Wildstier passt. Da der junge Gilgameš die Männer von Uruk unterdrückt, indem er sie mit Waffengewalt zwingt, mit ihm Sport zu treiben, beschließt der Himmelsgott Anum, dem Gilgameš in Enkidu einen Widerpart entgegen zu stellen (Z. 94-98). Enkidu, der Wilde, wird durch die Hure Šamḫat zivilisiert. Die Freudenmädchen waren Dienerinnen der Göttin Ištar und gehörten

zum Kultpersonal des Tempels. In Šamḫat wirkt die Göttin (George 2003: 444-454; Maul [4]2008: 153-159).

AKTEUR	AKTION	QUALIFIKATION *LOKALISATION*	ABB.
	Tafel II: 11. Ankunft des Enkidu, Kampf		
Enkidu	isst Brot, trinkt Bier [(aB) zieht Gewand an, nimmt Waffe in die Hand, um gegen Löwen zu kämpfen] erschlägt Wölfe, holt Löwen ein (60) schneidet Gilgameš den Weg ab (102)	gleicht Gilgameš (Z. 40), [(aB) Babier rasiert Enkidu und ölt ihn ein]	
Junge Männer	küssen Enkidu die Füße		
Enkidu	lässt nicht zu, dass Gilgameš die Braut hineinführt (112)	*(Hochzeitshaus)*	
Gilgameš und Enkidu	fassen einander	*im Tor des Hochzeitshauses* (113)	St 21
Enkidu	weint (179)		
Gilgameš und Enkidu	schließen sich in die Arme (183)		
	12. Planung der Expedition zu Humbaba		
Enlil		bestimmt Humbaba, Angst und Schrecken zu sein, um die Zeder unversehrt zu halten	Se 1-3; Or 6, 11
Gilgameš und Enkidu	eilen zum Waffenschmied	Äxte, Beile, Schwerter, Koppel	Se 5-8[13]
	13. Beratung mit dem Ältestenrat		

Als Enkidu nach Uruk kommt, sammeln sich die jungen Männer um den Kraftprotz, der mit Gilgameš ringt und ihn in die Schranken weist. Gilgameš sucht sich ein neues Objekt für seinen Übermut, nämlich Humbaba, dem Enlil bestimmt hatte, Angst und Schrecken zu sein, um den Zedernwald zu beschützen. Gilgameš benötigt für seinen Zug in den Zedernwald, um die Zeder zu fällen, die Zustimmung der wehrhaften Männer und des Ältestenrates. Das Epos liefert einen weiteren Tiervergleich für Gilgameš. Er ist nicht nur der Stier, sondern will Humbaba wie ein Löwe anfallen (George 2003: 455-458; Maul [4]2008: 159f).

[13] Se 10-12, 14-26, 32, 35-36; Or 5.

AKTEUR	AKTION	QUALIFIKATION *LOKALISATION*	ABB.
	Tafel III: 14. Fürbitte der Mutter des Gilgameš		
Ninsun	wäscht sich (Z. 36), stellt vor Šamaš ein Räucherbecken auf (44), küsst den Boden, löscht das Räucherbecken, steigt vom Dach (119)	Humbaba, den Unhold, den Šamaš hasst (54, 205), *auf dem Dach des Hauses* Gilgameš möge mit gegürteten Hüften (89, 131) *auf* flinken *Maultieren* reiten (96). *Gilgameš möge sich mit Šamaš den Himmel teilen (102)*	Op 6; Or 17-18

Die Idee, den Wächter des Zedernwaldes zu überfallen, hat Šamaš selbst dem Gilgameš eingegeben (Z. 47). Ninsun scheint es für die ewige Bestimmung des Gilgameš zu halten, nach dem Tod in der Gemeinschaft der Götter weiterzuleben (Z. 101-6). Das muss nicht heißen, dass ihm der Gang in die Unterwelt erspart bleibt. Auch die Götter wie Ištar in ihrer Gestalt als Irnina – der Venusstern unter dem Horizont – und Ningišzida, der Gott des Totenreichs und Wächter des Himmelstors, halten sich zeitweilig in der Unterwelt auf. Für Gilgameš war die chthonische Rolle vorherbestimmt, Herrscher und Richter im Schattenreich der Toten zu werden. Er galt sogar als Fährmann über den Unterweltfluss Ḫubur (George 2003: 459-463, 500f; Maul [4]2008: 161-3).

AKTEUR	AKTION	QUALIFIKATION *LOKALISATION*	ABB.
	Tafel IV: 15. Beratung mit der Bürgerversammlung, 16. Zug zum Zedernwald		
Gilgameš und Enkidu	graben Brunnen (Z. 5, 38, 83, 125, 166), bringen dem Gebirge Röstmehlopfer dar (8, 40, 86, 128, 169)	*vor Šamaš, Waffen aufgepflanzt am Tore des Humbaba (211),* *am Gipfel des Berges*	Se 5-32
	17. Gilgameš's Träume II		
Enkidu	baut Traumhauch-Hütten (10, 43, 88, 130, 171)		
Gilgameš	legt zum Schlafen sein Kinn auf die Knie (14, 47, 92, 134, 175)		

18. Eingang in den Zedernwald, 19. Beschwichtigung durch den Sonnengott			
Šamaš	ruft Ermahnung zu	*vom Himmel*	
Gilgameš und Enkidu	kommen am Zedernwald an (249)	*Tor zum Zedernwald* (231?, OB Harmal$_2$ obv. 17)[14]	Op 1c

Gilgameš und Enkidu legen in wunderbarer Geschwindigkeit riesige Entfernungen zurück. Jeden Abend graben sie nach Westen schauend und somit vor Šamaš – der untergehenden Sonne – Brunnen und bringen dem Sonnengott kühles Wasser als Trankopfer dar. In einem Ritual erbitten sie Träume (Maul ^{4}2008: 163-5).

AKTEUR	AKTION	QUALIFIKATION LOKALISATION	ABB.
Tafel V: 20. Ermutigung durch Gilgameš, [21. Herausforderung durch Huwawa nur heth.], 22. Gilgameš und Enkidu sind beeindruckt vom Zedernwald			
Zeder (Z. 2)	reckt ihren Reichtum empor	*Eingang des Waldes (3), Berg der Zeder,* Wohnstatt der Götter (6)	St 23
Gilgameš	geht und schlägt (die Zeder)		
23. Ermutigung durch Enkidu, 24. Kampf mit Humbaba			
Enkidu	stürzt sich (schützend) über Gilgameš (124)		
Gilgameš und Enkidu	packen Humbaba (125), packen seine Auren (127)	*im Innern des Waldes*	Op 1b[15] F 14
25. Unterstützung durch den Sonnengott			
Šamaš	weckt ein Unwetter (137)		
26. Humbabas Flehen um Gnade, 27. Enkidus Erwiderung, 28. Tötung des Humbaba			
Gilgameš	Waffen treffen Humbaba (143), durchbohrt ihm den Nacken (264)		Op 1a[16]
Enkidu	rührt das Herz des Humbaba an, reißt die Lunge heraus (265), ist über Humbaba gebeugt, bricht ihm die Zähne heraus (267)	Regen, Wasser des Überflusses (268f)	

---

14 George 2003: 466 glaubt nicht, dass Enikuds Rede in Z. 231 das Tor zum Zedernwald erwähnt. Humbabas Tor zum Zedernwald ist aber unzweifelhaft vorhanden in einem altbabylonischen Text aus Harmal (ebd., 254f).

15 Op 3, 10, 11, L 4, 8, 10-13, 15-21; C I-IV, VII-XI; F 14; Se 33; Or 10, 12, 22; A 8; St 1-4, 10-15.

16 Op 5, 7, L 1-3, 5-7, 9, 14; C VI; F 13; Or 7-9; St 5, 7.

29. Herstellung des Geschenks für Enlil			
Gilgameš	fällt Bäume (291), sie haben die Zeder gefällt (293)		
Gilgameš und Enkidu	bauen ein Floß, legen die Türe darauf (300)		
Enkidu	hält das Steuer	*Euphrat*	
Gilgameš	tut etwas mit dem zuvor oder erst jetzt abgeschnittenen Haupt des Humbaba		Op 6; Se 1-3; Or 11
Gilgameš und Enkidu	lassen sich nach Uruk treiben		F 16

Gilgameš und Enkidu sind bei den gewaltigen Zedern des Libanon angekommen. Der Zedernwald untersteht dem Gott Adad und umgibt den Berg mit dem Wohnsitz der Götter. Humbaba und Enkidu, die beiden Geschöpfe der unberührten Natur, treffen nicht zum ersten Mal aufeinander. Humbaba kann wie ein Flaschengeist zu gewaltiger Größe anwachsen und will Gilgameš und Enkidu, die ihn gepackt haben, dadurch hochheben und auf den Erdboden schmettern. Doch sein Schlag trifft nicht den Erdboden, sondern einen Felsblock, der sich spaltet. So entstanden Libanon und Anti-Libanon, zwei parallel verlaufende Gebirgszüge, zwischen denen die Bekaa-Ebene liegt. Die Sage erklärt die geologische Formation des levantinischen Küstengebietes also als Folge des Heldenkampfes. Die Dreiergruppen mit Gilgameš, Enkidu und Humbaba lassen sich formal auf zwei Typen aufteilen, die Szene 24 (Kampf) und 28 (Tötung) entsprechen. Der eine Typus der Bilder zeigt die beiden Helden, wie sie Humbabas Haare grapschen oder seine Arme packen. Der andere zeigt, wie einer der beiden Helden tatsächlich seine Waffe in Humbaba sticht. Aus der gefällten Zeder fertigt Enkidu eine Tür für den Tempel des Enlil in Nippur an. Damit will er Enlil, den Auftraggeber des Humbaba, besänftigen (George 2003: 466-470; Maul ^{4}2008: 165-169).

AKTEUR	AKTION	QUALIFIKATION *LOKALISATION*	ABB.
Tafel VI: 30. Begegnung mit Ištar			
Gilgameš	reinigt sich (Z. 1-5)		
Ištar	sieht die Schönheit des Gilgameš		
Anum	legt das Nasenseil des Himmelsstiers in Ištars Hände (114)		F 16
Himmelsstier	schnaubt und 100 Männer von Uruk fallen in eine Grube (120)		
Enkidu	fällt in die Grube bis zu den Schultern (124)		

31. Tötung des Himmelsstiers			
Enkidu	schnellt empor, packt den Himmelsstier bei den Hörnern (125)		
Himmelsstier	speit dem Enkidu Auswurf ins Gesicht (126), wirbelt mit der Quaste seines Schwanzes seinen Kot umher (127)		
Enkidu	dringt vor zum Hinterteil des Himmelsstiers, packt ihn bei der Wurzel seines Schwanzes, stellt seinen Fuß auf den Rücken seines Oberschenkels, hält mit seinem Tritt den Himmelsstier am Boden (142-144)		Op 4, 8, 12-14; L 24, 25, 27;[17]
Gilgameš	legt seinen Dolch zwischen dem Ansatz des Genicks bei den Hörnern an (145)		L 23, 26,[18]
Gilgameš und Enkidu	nehmen das Herz des Himmelsstiers heraus und legen es vor Šamaš hin (148), sie werfen sich vor Šamaš nieder (149) und setzen sich dann hin (150)		
Ištar	steigt auf die Mauern von Uruk und tobt	*Stadtmauern*	
Enkidu	reißt die Schulter des Himmelsstiers aus und wirft sie vor Ištar hin (155)		
Ištar	versammelt Kurtisanen und Freudenmädchen und lässt sie über der Schulter des Himmelsstiers weinen (158f)		
Gilgameš	stiftet die Hörner des Himmelsstiers für die Salbung seines Gottes Lugalbanda (165)		
32. Rückkehr nach Uruk I			
Gilgameš und Enkidu	waschen sich im Euphrat die Hände, fassen sich an der Hand und ziehen vor dem Volk in Uruk ein (167-170)	*Fluss*	
Gilgameš	veranstaltet ein Freudenfest	*in seinem Palast*	

Ištar, der Venusstern, hat noch keinen ihrer Liebhaber in den Himmel aufsteigen lassen. Den Dumuzi gab sie als Ersatz für sich selbst der Unterwelt preis. Auch Wiedehopf, Löwe und Pferd nützte sie nur aus. Den Schäfer verwandelte sie in einen Wolf, den nun die Schäferhunde beißen, und den Gärtner Išullanu in eine Kröte. Erzürnt über ihre Abweisung durch Gilgameš schickt Ištar den Himmelsstier, die astrale Konstellation Taurus und die Personifikation einer Dürre. Wie bei Humbaba gibt es auch beim Himmelsstier zwei Typen der Bilddarstellung. Der eine zeigt den Kampf, der andere, wie Gilgameš tatsächlich seine Waffe in den

[17] Or 16, 23; A 1; St 4.
[18] L 28; F 17; Or 1-3; 21, 25; St 16-19.

Stier sticht. In Uruk fand jährlich ein Klageritual für den Himmelsstier statt. Das Epos führt diesen Brauch auf eine Einsetzung durch Ištar zurück (George 2003: 470-478; Maul [4]2008: 169-171).

AKTEUR	AKTION	QUALIFIKATION	ABB.
	Tafel VII: 33. Enkidus Traum		
Enkidu	spricht über seinen Todestraum und verwünscht die Tür für Enlil (Z. 1-63)		
Gilgameš	reißt sich die Kleider vom Leib (64), wirft sie zu Boden und weint (67)		
Enkidu	erhebt sein Haupt und weint und klagt vor Šamaš bei Morgenröte (90-92)		
	34. Verfluchungen und Segnungen durch Enkidu, 35. Tod Enkidus		
Enkidu	liegt fiebernd auf seinem Lager, nach dem zwölften Tag ruft er Gilgameš (255-262); "... dies with none beside him but Gilgameš" (George 2003: 484).	Totengeist mit Federkleid wie Vögel (189)	St 21

Unterweltschilderungen haben ihr mythisches Vorbild in der Erzählung von Ištars Höllenfahrt. Bei ihrem Gang in die Unterwelt muss die Göttin alle Herrschaftszeichen ablegen. Auch die Würdezeichen der Könige liegen am Eingang des Totenreichs. Enkidu sieht in seinem Traum von der Unterwelt auch den kinderlosen König Etana und den Gott der Steppentiere Šakkan. Beide wurden als Unterweltgötter verehrt.

"Finally Enkidu came before Queen Ereškigal herself and saw, sitting beside her, her scribe keeping tally of the shades (203-5). In a queen's household the scribe is naturally female, a goddess called Bēlet-ṣēri. Ereškigal saw Enkidu and demanded to know who had sent him (206-8), but the continuation of Enikdu's account of his dream and the text that followed is almost entirely lost in a lengthy damaged passage and lacuna. An isolated phrase, [*ā*]*tamar zumuršu*, 'I saw his person' (221), clearly suggests that the missing passage included a report by Enkidu of individuals that he saw in the Netherworld, perhaps people known to him such as famous figures of legend (as in the Odyssey XI and the Aneid VI)."[19]

AKTEUR	AKTION	QUALIFIKATION	ABB.
		Tafel VIII: 36. Bestattung Enkidus, 37. Betrauerung durch Gilgameš	
Gilgameš	weint um Enkidu (Z. 2)	bei Morgenröte	
Enkidu		glich Gazelle, Wildesel, Onager, Herde, Festtagskleider (48)	
Gilgameš		Axt an der Seite (46), Schwert im Gürtel (47),	

[19] George 2003: 483. Vgl. Maul [4]2008: 175.

Gilgameš	verhüllt das Antlitz Enkidus (59)	Enkidu glich Maulesel, Wildesel, Panther (50 / X 53f, 126f, 226), hatte gelocktes Haar (63)	
Gilgameš	bereitet zugunsten Enkidus Gaben für die Götter der Unterwelt	darunter einen Thronsessel für Namtar in Gestalt eines Bullen (152)	

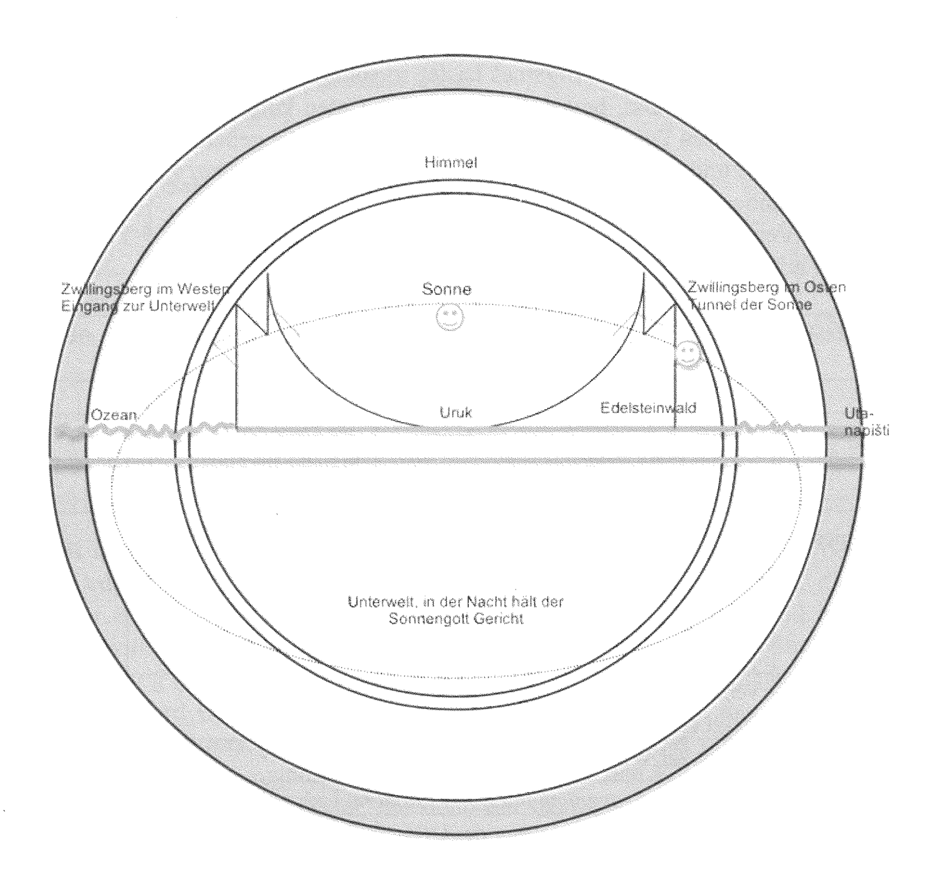
Die Trauerzeit dauerte sieben Tage und sieben Nächte. Dann folgten die Bestattungsriten, die sich über mindestens drei Tage erstreckten. Bei der Bestattung einer hochgestellten Persönlichkeit schächtete man Rinder und Schafe. Das Tierblut und das Fleisch waren für die Götter der Unterwelt bestimmt. Außerdem gab man dem Verstorbenen Geschenke für die Götter der Unterwelt mit, die am dritten Tag des Beerdigungsrituals vor dem Sonnengott – also unter Sonnenlicht – öffentlich zur Schau gestellt wurden. Da Ištar als Venusstern ebenso wie der Mond unter dem Horizont stehen und somit in die Unterwelt eintreten kann, erhält der tote Enkidu Geschenke, die er Ištar und dem Mondgott übergeben soll (George 2003: 484-490; Maul [4]2008: 175f).

AKTEUR	AKTION	QUALIFIKATION *LOKALISATION*	ABB.
Tafel IX: 38. Begegnung mit dem Skorpionmenschen und Durchquerung des Tunnels zum Jenseits			
Gilgameš	weint und läuft umher	*in der Steppe (Z. 1-2, X 45, 52, 118, 125, 142, 143)* mit Axt und Schwert (16f, X 92f, 218, 225, 239, 243)	
	tötet Löwen (19, X 34, 131, 231)		F 2, 12
	kommt zum Zwillingsberg	bei Sonnenaufgang (39)	
Skorpion-menschen	halten Wacht am Tor (42)	bewachen bei Sonnenaufgang und Untergang die Sonne (45, 84f)	A 7, 8; Or 23
Gilgameš		sein Leib ist Fleisch der Götter (49, 53, 130), 2/3 Gott, 1/3 Mensch (51)	
Gilgameš	geht in den Zwillingsberg (138)	Tor des Berges (135)	
	tritt vor der Sonne aus dem Zwillingsberg heraus (170), erblickt einen Garten, Bäume der Götter (172)	zur 12. Doppelstunde	
[39. Reise zum Meer, 40. Begegnung mit dem Mondgott, nur heth.]			

Gilgameš betet erstmals nach der Tötung des Himmelsstiers wieder zu Ištar (Z. 11). Die Löwenjagd gilt als königliche Tat und steht unter dem besonderen Schutz der Kriegsgöttin Ištar. Zur Deutung des Begriffs Zwillingsberg (*mašu*) gibt es zwei Theorien. Entweder ist es ein Gebirge aus zwei Gipfeln im äußersten Osten der Welt oder je einer von zwei zwillingsgleichen Gipfeln bei Sonnenaufgang und bei Sonnenuntergang. Zwischen den Zwillingsgipfeln eines Gebirges oder auf dem je einen Gipfel stehen Tore für die Bahn der Sonne, und durch die steigt Šamaš als Morgensonne auf. Über dem gleichartigen Zwillingsberg im Westen geht er am Abend unter, nachdem er seine Bahn am Himmel durchlaufen hat. In der Nacht zieht die Sonne eine Bahn unter der Erde, um morgens wieder im Osten zu erscheinen. Skorpionmenschen – *girtablullu* genannt – bewachen die östlichen und westlichen Tore für die Bahn des Šamaš.

Um zu dem von den Göttern entrückten Ut-napišti zu gelangen, muss Gilgameš einen dunklen Tunnel durchqueren. Es ist unklar, was damit genau gemeint ist. Eine Verständnismöglichkeit wäre, dass Gilgameš die zwölf Doppelstunden des Sonnenlaufes auf der Bahn der Sonne so schnell zu durchmessen hat, dass er von der Sonne nicht eingeholt und verbrannt wird. Da er immer vor der Sonne wegläuft, liegt für ihn die Bahn in tiefster Finsternis. Als er aus der Sonnenbahn tritt, findet er sich in einer jenseitigen, transzendenten Welt, einem den Göttern vorbehaltenen Garten mit Bäumen aus Edelsteinen (Maul [4]2008: 176-9). Dieser Wettlauf mit der Sonne, ihr voran, wirft das Problem auf, dass Gilgameš am östlichen Sonnentor ist, aus dem die Sonne auf ihre Bahn über den Himmel Babyloniens aufsteigt. Sie käme also aus dem Tunnel heraus, in den Gilgameš hinein möchte. Es sei denn, man ändert den Text in Z. 39, so dass der Held nicht am östlichen Tor, sondern am westlichen Sonnentor angelangt ist und dort den Gang betritt, auf dem die Sonne nachts nach Osten zurückwandert.

Eine eher ansprechende Verständnismöglichkeit setzt voraus, dass das Weltbild, wie es die so genannte *Babylonische Weltkarte* (British Museum WA 92687) für das 1. Jahrtausend belegt, schon vorher geläufig war. Blickt man von Babylon nach Osten, geht die Sonne zwischen Bergen auf. Dort liegt der Zwillingsberg, bei dem Gilgameš die Skorpionmenschen trifft. Die Babylonier wussten allerdings, dass auch jenseits der Berge im Osten Gegenden liegen. Auf der *Babylonischen Weltkarte* legt sich ein Ozean um die Welt herum. Allein die Sonne kann diesen Ozean überqueren, in dem die Wasser des Todes fließen, durchquert sie doch nachts die Unterwelt um als Sonnengott die Toten zu richten. Jenseits dieses Ozeans gibt es noch ganz entfernte Regionen, z. B. den Lebensraum des Ut-napišti. Der Gang, zu dem Gilgameš Einlass erhält, führt bei diesem Verständnis vom östlichen Sonnentor noch weiter nach Osten zu jenem Ozean und den Regionen, welche die Sonne überquert, bevor sie über dem babylonischen Himmel aufgeht (George 2003: 494-497). Gilgameš läuft dann im Tunnel nicht vor der Sonne weg, sondern ihr gen Osten entgegen. Das lässt sich mit dem Wortlaut von Z. 170 in Einklang bringen. Nachdem Gilgameš durch den Tunnel gelaufen ist, heißt es: *ittaṣī lām Šamši:* er trat heraus, bevor die Sonne [heraustrat]. Z. 171 beschreibt dann den Glanz, in dem er den Edelsteingarten sieht.



Das Weltbild des Gilgameš-Epos, rekonstruiert nach der *Babylonischen Weltkarte* aus Sippar (neubabylonische Zeit, 626-539 v. Chr.; Skizze inspiriert durch Schrott 2001; Kestner-Museum 2007: 27 Abb. 34). Über jenen fernsten Regionen des Ut-napišti scheint die Sonne natürlich auch, allerdings bevor sie durch einen Tunnel im östlichen Zwillingsberg nach Babylonien kommt.

Die elliptische Formulierung des Satzes verlangt die Wiederholung des Verbs *ittaṣī.* Meint man, Gilgameš läuft vor der im Westen untergegangenen Sonne her, so würde das bedeuten, er schafft es gerade, aus dem Tunnel ihrer nächtlichen Bahn herauszukommen, bevor sie ihn von hinten her einholt und versengt. Doch *(w)aṣû(m)* bedeutet bei Gestirnen schlichtweg „aufgehen" (AHw 1477 *waṣûm* II 13c). Das Babylonische spielt mit der Mehrdeutigkeit des Verbs. Die elliptische Formulierung verlangt dessen gedankliche Wiederholung mit der Sonne als Subjekt (*ittaṣī lām Šamši* [*ittaṣī*]). Das kann man übersetzen: er trat heraus, bevor die Sonne [aufging]. Gilgameš läuft also gar nicht auf der nächtlichen Sonnenbahn,

sondern vom Osten der Menschenwelt durch einen Tunnel noch weiter nach Osten in die Anderswelt. Diese Regionen überzieht die Sonne, bevor sie in die babylonische Menschenwelt kommt. Gilgameš hastet so schnell durch den Tunnel, weil er ihn verlassen haben muss, bevor die Sonne von Osten kommend in ihn eintreten will, um nach dessen Durchquerung über Babylonien aufzugehen. Gilgameš tritt in die Anderswelt und sieht den Edelsteingarten im Glanz (*namirtu* Z. 171) der vor ihm aufgehenden Sonne.

Beide Verständnismöglichkeiten bleiben hypothetisch, weil Z. 169-171 nur lückenhaft erhalten sind.

AKTEUR	AKTION	QUALIFIKATION *LOKALISATION*	ABB.
	Tafel X: 41. Begegnung mit der Schenkin Siduri		
Siduri	wohnt	*am Meer (Z. 1)* Ständer für Gefäße gehören ihr (3)	F 18-22
Gilgameš	erscheint	in eine Decke gehüllt (4), mit einem Fell bekleidet (6), sein Leib ist Fleisch der Götter (7)	
Siduri	verschließt das Tor zur Schenke und steigt aufs Dach (15f)		
Gilgameš	schaut zur Wirtin hinauf (18)		
	42. Begegnung mit dem Fährmann Uršanabi		
Gilgameš	greift die steinernen Diener des Uršanabi an (92)	*im Wald* sie entästen Zedern	
Uršanabi	hüllt sich in Strahlenglanz, erhebt seine Axt und wird immer größer (100)		
Gilgameš	packt Kopf, Arm und Brust des Uršanabi (101)		
Steinwesen	verpichten das Schiff		
Gilgameš	hält das Schiff zurück (105), zerschmettert die Steinwesen und kippt sie ins Wasser (106), knüpft einen Strick für das Schiff (107), setzt sich am Ufer nieder (108)	*am Meeresufer*	
Gilgameš	nimmt Axt an die Seite (164) und das Schwert (165), fällt 300 Stocherstangen, schält sie ab, versieht sie mit einem Knauf und legt sie auf das Schiff (166-168)		

43. Überquerung des Meeres			
Gilgameš und Urša-nabi	steigen in das Schiff und fahren davon (169f)		
Gilgameš	stakt mit den Stocherstangen durch die Wasser des Todes (175)		
Uršanabi	löst seine Kleider (181)		
Gilgameš	streift ihm das Gewand herunter (182) und hält es als Segel hoch (183)	tötet Bär, Hyäne, Löwe, Panther und Gepard, Dammhirsch und Steinbock, das Herdenvieh und die wilden Tiere (259-261)	F 2, 11, 12

Siduri ist eine göttliche Wirtin und eine der vielen Erscheinungsformen der Ištar von Uruk. Die Göttin der Liebe war auch Schutzgöttin der Kneipen, die auch Dienste eines Bordells anboten. Siduri gilt als Ištar der Weisheit und in dieser Gestalt will die Göttin seiner Stadt Uruk dem Gilgameš auf seiner Suche helfen und den Weg zur Erkenntnis weisen. Durch den läuternden Aufenthalt beim Sintfluthelden wird Gilgameš zu einem König gewandelt werden, der für Uruk und Ištars Tempel Eanna in außergewöhnlicher Weise sorgt. Das untere Meer – kein normalen Menschen zugängliches Gewässer – trennt den Edelsteingarten von der Insel des entrückten Ut-napišti, die noch ein Gürtel der Wasser des Todes umschließt, die alles Lebendige töten, außer vielleicht die Steinwesen, die Uršanabi helfen. Jede Stocherstange kann nur einmal in die Wasser des Todes gesteckt werden. Als sie ausgehen, improvisieren Uršanabi und Gilgameš ein Segel. Schließlich landen sie bei Ut-napišti (George 2003: 498-508; Maul [4]2008: 179-83).

AKTEUR	AKTION	QUALIFIKATION	ABB.
Tafel XI: 44. Unterredung mit Ut-napišti, 45. Erzählung von der Sintflut, 46. Erprobung des Gilgameš			
Gilgameš	soll sieben Nächte wach bleiben und schläft bis zum siebten Tag (Z. 209-241) man legt jeden Tag ein Brot vor ihn hin.	Auf seinen Waden hockend	
Gilgameš	wird neu bekleidet (256f)	vorher hatte er verflitztes Haar und trug Felle	
47. Erwerbung des Lebenskrauts			
Gilgameš, Uršanabi	fahren mit dem Boot ab (271)		F 26

Frau des Ut-napišti	mahnt Abschiedsgeschenk für den Gast ein		
Gilgameš	führt mit Stocherstange das Boot ans Ufer zurück (276f), öffnet einen Schacht, bindet Steine an seine Füße (288), taucht nach dem Lebenskraut, nimmt die Pflanze (292); das Meer wirft ihn ans Ufer	das Lebenskraut hat Dornen (292)	F 23, 24
48. Rückkehr nach Uruk II			
Gilgameš	macht sich auf den Rückweg, badet im Teich (303)		F 25
Schlange	hebt die Pflanze auf		
Gilgameš	setzt sich nieder, um zu weinen		
Gilgameš, Uršanabi	zeigt die Stadt Uruk und ihre Mauer		
[Tafel XII: 49. Enkidu und die Unterwelt]			

Ut-napišti erzählt Gilgameš, dass er nicht egoistisch nach dem ewigen Leben gesucht hat, sondern wie er vom Weisheitsgott Ea vor der Sintflut gerettet wurde. Durch die Entrückung des Sintfluthelden in eine jenseitige Welt stellt Enlil sicher, dass sein Beschluss, die gesamte Menschheit von der Erde zu vertilgen, am Ende doch verwirklicht ist. In Z. 49 erhält Ut-napišti den Beinamen „der Überaus-Weise“ (Atramḫasis). Gilgameš versagt bei der Probe, den Schlaf zu besiegen, und kann daher auch den Tod nicht überwinden. Ut-napišti belegt Uršanabi mit einem Bann, so dass er die Wasser zur Insel der Seligen nicht mehr befahren kann, weil er einen Sterblichen dorthin gebracht hat. Uršanabi wird mit Gilgameš in die Welt der Lebenden zurückkehren. Als sie abfahren, erinnert die Frau des Ut-napišti ihren Gatten, dass er seinem Gast kein Abschiedsgeschenk gegeben hat. Gilgameš hört das beim Ablegen und kehrt zurück. Daher eröffnet ihm Ut-napišti die Möglichkeit in der Wassertiefe nach einer verjüngenden Wunderpflanze – vielleicht einer Koralle – zu tauchen. Als er diese gefunden hat, wirft ihn das Meer – zusammen mit Uršanabi – in der Welt der Sterblichen ans Ufer. Da Gilgameš die Wunderkraft der Pflanze an einer Versuchsperson in Uruk ausprobieren möchte, nimmt er sie mit und verliert sie an eine Schlange (George 2003: 508-528; Maul ^{4}2008: 183-91).

3. Ikonographie

In Büchern über die Methoden der Kunstgeschichte findet man unter der Überschrift Ikonographie eine Darstellung der drei Beschreibungsebenen umfassenden Vorgehensweise von Erwin Panofsky (1892-1968), die in die Ikonologie mündet, deren Konzept auf Aby Warburg (1866-1929) zurückgeht.[20] Doch unter den Autoren der hier versammelten Aufsätze wenden nur Ursula Seidl, Tallay Ornan und ich diese Methode einschließlich Ansätzen zu ihrem dritten, ikonologischen Schritt der kulturgeschichtlich und weltanschaulich verankerten Symboldeutung an.

Welcher kunstgeschichtlichen Methode folgen die anderen? Auf diese Frage gibt es drei Antworten. Eine erste Gruppe besteht aus Forschern, die eher als Philologen denn als Archäologen bekannt sind, nämlich Wilfred G. Lambert und Douglas Frayne. Sie betrachten die Bilder mit den Texten über Gilgameš in der Hand und halten sich offensichtlich an eine Auffassung von Ikonographie, wie sie vor Panofsky verbreitet war. Die Fachwörter Ikonographie und Ikonologie gibt es schon seit Jahrhunderten (Jakob 1889: 593; Tietze 1913: 227; Białostocki 1958: 163-170). Eine zweite Gruppe, zu der hier nur Ruth Opificius gehört, bleibt bei der ikonographischen Analyse, dem zweiten Schritt von Panofsky, stehen. Die dritte Gruppe wendet eine andere Methode an. So bietet Dominique Collon eine dem Formalismus verpflichtete Typenlehre der Dreifiguren-Kampfszene, in der ein menschengestaltiger Riese besiegt wird, und Mehmet-Ali Ataç liefert eine semiotische Deutung der Tötung Humbabas und des Himmelstieres.

Die Auswahl der in den Aufsätzen angewendeten Methoden ist insofern bemerkenswert, als der Formalismus und die Semiotik bisweilen in den Einführungen in die kunstgeschichtlichen Methoden der Ikonographie zugesellt werden. Dabei nimmt der Formalismus die Form, die Ikonologie das Symbol und die Semiotik das Zeichen in den Blick (D'Alleva 2005: 17-45, Weissenrieder – Wendt 2005: 5-37).[21]

3.1 Begriffsklärung

Wie können Bildinhalte gedeutet und als Wiedergabe von Geschichten identifiziert werden, die man aus Texten kennt? Um diese Frage zu beant-

[20] Panofskys Methodenschema findet man auf Deutsch z.B. in Büttner – Gottdang 2006: 21, auf Englisch in Weissenrieder – Wendt 2005: 6.

[21] Die Darstellung der Semiotik, die ursprünglich zusammen mit den formanalytischen und formgeschichtlichen Methoden und der ikonographisch-ikonologischen Methode in der dritten Auflage von Hans Beltings Einführung in die Kunstgeschichte im Kapitel Gegenstandsdeutung versammelt war (Duroy – Kerner ^{3}1988), ist in der sechsten Auflage spurlos verschwunden. Die Stichwörter Semiotik und Semiologie erscheinen jetzt nur noch im Abschnitt Poststrukturalismus des Aufsatzes von Lázló Beke ^{6}2003: 387.

worten, ja ihrer Vielschichtigkeit überhaupt erst gewahr zu werden, scheint es zweckmäßig, den Alten Orient zunächst zu verlassen und von der christlichen Ikonographie zu lernen.



Abb. 2: Tizian, Adam und Eva (1570), Madrid, Prado Nr. 429.



Abb. 3: Peter Paul Rubens, Adam und Eva (1628), Madrid, Prado Nr. 1692.

„Die Frage nach der Benennung der Figuren und der Bestimmung der dem Bildwerk zugrundeliegenden Erzählung ist der fundamentale erste Schritt jeder Interpretation. ... Die Methode der Ikonographie ist der Weg zur Bestimmung von Figuren und Bilderzählungen."[22]

[22] Büttner – Gottdang 2006: 13.

Um mit den Grundbegriffen der ikonographischen Analyse vertraut zu machen, stellen Frank Büttner und Andrea Gottdang zwei sehr ähnliche Darstellungen einer Erzählung aus der Bibel gegenüber, nämlich *Adam und Eva im Paradies* von Tizian (1570) und von Peter Paul Rubens (1628).

In Tizians Gemälde (**Abb. 2**) kann Eva die Schlange, die den Apfel hält, nicht sehen. Sie greift nur sehnsüchtig nach dem Apfel. Die Schlange jedoch hat es eigentlich auf Adam, das erste Geschöpf und den Rechtspartner Gottes, abgesehen. Deshalb gilt ihm ihr Blick. Adam sieht die Schlange, erkennt die Gefahr und versucht, Eva vom Ergreifen des Apfels abzuhalten.

Rubens hat in seinem Bild (**Abb. 3**) dem Thema Adam und Eva seine Auffassung vom Sündenfall als Erwachen sexueller Begierde übergestülpt.[23]

„Bei allen Übereinstimmungen bietet Rubens mit wenigen, aber entscheidenden Änderungen eine andere Auffassung des Sündenfall-Themas. Der von Tizian gestaltete Blickkontakt zwischen Adam und der Schlange ist von beiden Seiten unterbrochen: Die Schlange sieht in Rubens' Bild Eva an, die so weit nach vorne getreten ist, dass sie die Schlange zwar sehen könnte. Sie hat aber nur Augen für den Apfel. Adam nimmt nicht mehr die Schlange wahr, sondern nur noch Eva. Die Geste seiner rechten Hand erhält dadurch eine andere Konnotation, zumal er nicht mehr, wie im Gemälde Tizians, mit dem Oberkörper zurückweicht. Der Sündenfall ist hier der Moment staunenden sinnlichen Erwachens. […] Das Beispiel der Darstellung des Sündenfalls kann zeigen, dass durchaus nicht in jedem Fall anzunehmen ist, dass ein Künstler die Texte las, aus denen sein Stoff stammt."[24]

3.1.1 Stoff, Thema, Typus

Über die Fachausdrücke ‚Stoff, Thema, Typus, Auffassung' führen sie aus:

„Als *Stoff* bezeichnen wir den erzählbaren Inhalt, die in den schriftlichen Quellen geschilderte ‚Fabel' im literaturwissenschaftlichen Sinn. Ein Stoff kann in verschiedenen Bearbeitungen tradiert sein. Vom Leben Adams und Evas berichten z.B. auch jüdische Legenden und apokryphe Schriften. Unter einem *Thema* ist … das ikonographische Thema zu verstehen, der aus dem Stoff gewählte Handlungsabschnitt. Auch Glaubensinhalte und abstrakte Ideen … können zum Thema werden … . […] Wenn bei der Anordnung der inhaltlich zentralen Elemente oder auch bei der Gestaltung einer einzelnen Figur Konstanten auftreten, liegt ein bestimmter *Typus* vor. […] Dass innerhalb eines Typus verschiedene *Auffassungen* möglich sind, zeigt der Vergleich eines Sündenfalls von Tizian (**Abb. 2**) mit einer Kopie des Gemäldes von Rubens (**Abb. 3**)."[25]

---

[23] Zu sexuellen Konnotationen in Gen 2-3 vgl. Steymans 2010.
[24] Büttner – Gottdang 2006: 19.
[25] Büttner – Gottdang 2006: 16-8.

Die Schlussfolgerung, nicht in jedem Fall habe ein Künstler die Texte, aus denen sein Stoff stammt, gelesen, wird in Bezug auf das Gilgameš-Epos zur Gewissheit. Die altorientalische Gesellschaft war eine Kultur des gesprochenen und nicht des geschriebenen Wortes.[26] Die in Keilschrift geschriebenen Fassungen der Gilgameš-Erzählungen waren den leseunkundigen Künstlern verschlossen. Sie bildeten ab, was sie wussten, weil sie es gehört haben, weil sie es gesehen haben – wie Rubens kopierten sie Bilder und Bildelemente anderer Künstler – und weil sie sich über den Stoff Gedanken gemacht hatten und zu einer Auffassung darüber gekommen waren.[27] Berücksichtigt man dies, verwundert es nicht mehr, wenn Gilgameš und Enkidu bald Hörnerkronen, bald Pharaonenkronen tragen, bald barhäuptig sind, während sie Humbaba überwältigen.

3.1.2 Motiv und Stil

Das Motiv gibt die Antwort auf die Frage: Was stellt das Kunstwerk dar? Die Antwort könnte lauten, eine Statue der Artemis. Die Göttin Artemis wäre das *Motiv* (Riegl 1899: 212). Das Kunstwerk ist eine Komposition von Motiven (Riegl 1899: 246f). Othmar Keel verglich die Komposition der Motive zum Bild mit der syntaktischen Kombination von Wörtern zu Sätzen und Texten. Der einzelnen Linie, dem einzelnen Farbfleck entspricht im sprachlichen Ausdruck der einzelne Laut oder Buchstabe. Das Motiv ist ein Element, das aus Linien und Flächen zusammengestellt ein ikonisches Äquivalent zum Wort bietet. Wörter können „durch bestimmte Zusammenstellungen, durch Syntax zu aussagekräftigen Gebilden werden … . Durch Über- und Unterordnung, durch Parallelismen, Antithesen und ähnliche Konfigurationen werden die einzelnen Elemente Teile von Aussagen. […] Die Kombination oder Komposition … sagen Wesentliches über die Bedeutung aus …“ (Keel 1992: 270).[28]

Stil kann als Handschrift des Künstlers oder einer Epoche betrachtet werden, stellt also etwas Individuelles dar, das dem Wandel der Zeit unterliegt. Der Begriff Stil wird verwendet, um Konstanten von Qualitäten in einer Periode oder im Schaffen einer Person zu bezeichnen. Der Gebrauch

---

[26] "In my view it is unwise to suppose that all singers of the Babylonian Gilgameš rendered the poem in a version that was faithful to the fossilized text passed down in the scribal tradition. Those who could read may have used the written text to refresh their memories, but others that could not probably knew by heart a version of the poem at some remove. Therefore we are not in a position to say for sure what version of the story could have been encountered by the bards of Homer's poems or by those who influenced them" (George 2003: 56).

[27] Eine umfassende hermeneutische Reflektion zur Ikonographie biblischer und altorientalischer Stoffe bietet Izaak J. de Hulster 2009: 7-118.

[28] Das von Keel entwickelte Methodenschema ist abgedruckt in Keel 1992: 273 und Weissenrieder – Wendt 2005: 25. Durchführungen seiner Methode gibt es in den Aufsätzen Keel 1975 und Keel – Uehlinger 1994. Methodologische Überlegungen der „Freiburger Schule“ findet man auch in Uehlinger 1993, 2001, ^{2}2009.

des Begriffs ist in der Kunstwissenschaft polyvalent (Elkins 1996: 876). Die stilistische Analyse gehört zu den Methoden kunstgeschichtlicher Taxonomie. Stilanalyse schließt die Zuweisung an Künstler, Medium, Technik, Zeitepoche, Thema oder Motiv und Herkunft ebenso ein wie die kunstgeschichtliche Periodisierung und die Typologie. *Typologie* meint die Zusammenstellung ähnlicher Objekte zu Gruppen, weil sie einen besonderen Zug gemeinsam haben oder eine Anzahl von Beschaffenheiten teilen, die es bei Objekten außerhalb der Gruppe weniger häufig gibt. In der Ikonographie kann ein *Typus* eines Themas ein eigenständiges Studienobjekt sein (Davis 1996: 382f).

3.2. Begriffsanwendung: Stiermensch, Humbaba und Skorpionmensch

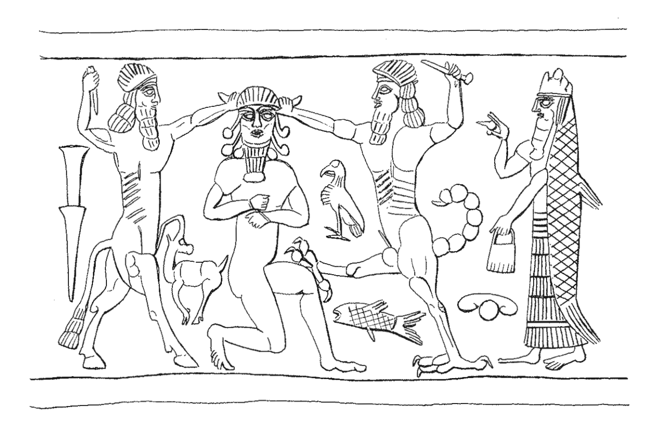


Abb. 4: Neubabylonisches Rollsiegel; New York, Metropolitan Museum of Art (Zeichnung Ulrike Zurkinden nach Pittman [2]1988: 72 Nr. 72; Foto **Ataç fig. 8**).

Zu Beginn der Deutung von Siegelbildern identifizierte man den Stiermenschen mit Enkidu. Möglicherweise sollte jedoch nicht Enkidu, sondern Gilgameš als Stiermensch gedeutet werden. Das neuassyrische oder neubabylonische Siegel **Abb. 4** scheint das jedenfalls zu tun. Anthony Green schreibt zu diesem Siegel:

"… The design shown … seems to be a visual pun. On the face of it we have four apotropaic figures (bull-man, lahmu, scorpion-man, fish-apkallu), yet the kneeling lahmu is also here Humbaba, with the bull-man and scorpion-man taking the parts respectively of Gilgamesh and Enkidu. There is a further, partly modern, irony. In some older scholarship the 'hero' with curls and the bull-man were often identified – wrongly – as respectively Gilgamesh and Enkidu. Lambert has commented on the fact that the 'hero' with curls in these scenes turns out to be 'not Gilgamesh but

Ḫuwawa'[29]. Furthermore, in the group of apotropaic figures on this seal, the bull-man plays the part, as it were, not of Enkidu, but of Gilgamesh, while Enkidu's part is taken by the scorpion-man, another character of the Gilgamesh story."[30]

Das Zitat zeigt die Schwierigkeit der Deutung eines Bildes im Blick auf Erzählungen, wenn erklärende Beischriften zur Benennung der Figuren fehlen. Hier liegt offenbar der bildliche Ausdruck einer *Auffassung* des Siegelschneiders oder seiner Auftraggeber vor. Gilgameš und Enkidu töten den Humbaba mit Hilfe und im Auftrag des Sonnengottes. Sowohl der Stier- als auch der Skorpionmann gehören in der Ikonographie des Vorderen Orients zu Dienern und Begleitern des Sonnengottes. Der sechslockige Held, der Laḫmu, wird mit Enki/Ea assoziiert (Black – Green ^{4}2000: 114f), während Humbaba von Enlil als Wächter des Zedernwaldes eingesetzt war und unter dem Schutz des syrischen Wettergottes Wer stand (Sallaberger 2008: 62). Zwar ist Enki/Ea der Zwillingsbruder des mesopotamischen Wettergottes Iškur/Adad (Black – Green ^{4}2000: 75), doch für das Gilgameš-Epos dürfte entscheidender sein, dass Enki/Ea der Herr des Abzu, des Süßwasserozeans unter der Erde ist. In diesen Abzu muss Gilgameš in der 11. Tafel hinabtauchen, um das Kraut der Verjüngung zu pflücken. Wird durch die Überblendung des Humbaba mit dem Laḫmu die erste Aufgabe des Gilgameš im Epos mit seiner letzten verbunden? Alle auf dem Siegel dargestellten Figuren haben schützende Kraft. In Urartu fand man Figuren von Skorpionmenschen zusammen mit denen des Fisch-Apkallu (fish-cloaked human) zum Schutz einer Speisekammer (Green 1985: 79). Beide stehen auch auf dem Siegel hintereinander. Der Stiermensch wurde traditionell mit dem sechslockigen Held, dem Laḫmu, in Tierkampfszenen kombiniert. Seit der neuassyrischen Zeit schützten in den Fußboden eingelassene Figuren von Stiermenschen die Häuser, ebenso wie die Skorpionmenschen und Apkallus (Black – Green ^{4}2000: 48f).[31]

Die Darstellung des Besiegten in der Dreifiguren-Kampfszene als sechslockiger Held oder Laḫmu, gehört zum *Stil* des Siegelbildes. Es war die individuelle Entscheidung des Siegelschneiders, das so zu tun, wobei er einer Konvention folgte (**Lambert** 1987 **pl. VII fig. 6, pl. VIII fig. 8, pl. X fig. 20**, **Collon fig. III**, **Frayne fig. 8, 10**, **Steymans Abb. 3**). Er hätte dem Gesicht auch andere Züge geben können, etwa die des ägyptischen Bes (**Lambert** 1987: 46 Anm. 19, in diesem Band: 102 und **pl. X fig. 16**, **Steymans Abb. 10**). Zur stilistischen Handschrift des Siegelschneiders

---

[29] Lambert 1987: 45, in diesem Band: 102.

[30] Green 1997a: 138.

[31] Alle abgebildeten Figuren gehören auch zu den Geschöpfen der Tiamat, dem urzeitlichen Salzwasserdrachen, nämlich der *laḫamu*, eine Variante des *Laḫmu*, der *girtablullu*, Skorpionmensch, der *kusarikku*, Stiermensch, und der *kulullu*, der Fischmensch, an den der Fischüberwurf des *Apkallu* denken lässt. Diese Geschöpfe wurden in magischen Ritualen angerufen und ihre Figuren dienten in neuassyrischer Zeit den Schutz (Black – Green ^{4}2000: 177f).

gehört ebenfalls, wie er die Figuren zeichnet. Holly Pittman ordnete das Siegel dem "modeled style" zu (^{2}1988: 72).[32] Die Stilkunde des Siegelschnitts gehört zum formalistischen Erbe der altorientalischen Archäologie.[33]

Als *Motive* lassen sich neben den genannten Figuren in ihrer signifikanten Gestalt noch ein Griffel (Symbol des Nabû), ein Vogel, ein Fisch und ein Kapride ausmachen. Die Hauptfiguren sind zur Kombination der Dreifiguren-Kampfszene geordnet und zwar in einem *Typus*, das heißt in der besonderen Konstellation, die den Besiegten frontal, mit vor der Brust zusammengelegten Fäusten und nach rechts kniend zeigt. Dominique Collon zählt diese Haltung in ihrem Beitrag zu diesem Band als *Typus* 2.

Der *Stoff* des Siegelbildes entstammt trotz der ikonographischen *Auffassung,* die allen Gestalten das Aussehen von Schutzgenien gibt, der Erzählung von Gilgameš und Humbaba. Als *Thema* dient die Ermordung des Humbaba durch Enkidu, denn der hält – in Gestalt des Skorpionmannes – den tödlichen Dolch in seiner Hand. Die Identifikation des Stiermenschen mit Gilgameš liegt nahe, weil der im Epos von der 1. bis zur 4. Tafel mehrfach als stößiger Stier bezeichnet wird (Maul ^{4}2008: 164).

---

[32] "The vast body of Neo-Assyrian, Neo-Babylonian and Late Babylonian cylinder and stamp seals is commonly classified according to style, following the methods initiated by scholars working in the first half of the last century. For example, in the publication of the Pierpont Morgan Library Collection at New York, Edith Porada divided the Neo-Assyrian, Neo-Babylonian and Late Babylonian glyptic material into four stylistic groups, termed linear, drilled, cut and modeled. Her application of this method ... enabled a systematic classification, providing the means for a better dating of the seals. However it did not clarify the thematic subject matters of the seals and hence did not reveal their message" (Ornan 2005: 4; vgl. Porada 1947).

[33] "... Heinrich Wölfflin ... analysed ... five polar categories of form ...: (1) linear versus painterly, (2) forms parallel to the picture plane versus those receding into distance, (3) closed versus open, (4) multiplicity versus unity, (5) clarity versus unclarity." Elkins 1996: 879.

4. Die Bildgattungen und ihr Bildzweck

Barthel Hrouda hat die kunstwissenschaftliche Methode unter den geisteswissenschaftlichen Methoden der Archäologie beschrieben (Hrouda – Scollar 1978: 33-39).

„Für die Interpretation eines … Kunstwerkes kann man zwei Wege beschreiten, d. h. die Untersuchung über die Form oder vom Inhalt her vornehmen. Der erste Weg, die Absicht des Künstlers bzw. sein Kunstwollen über die Form zu erfassen, ist der eigentlich kunstwissenschaftliche, er ist aber schwerer zu gehen, und seine Ergebnisse befriedigen häufig nicht, weil aus einer solchen Untersuchung reiner Selbstzweck werden kann.“[1]

Mit dem Begriff Kunstwollen verweist Hrouda auf Alois Riegl, der diesen Terminus geprägt hat und der Wiener Schule der Kunstgeschichte entscheidende Impulse gab (Kultermann 1990: 153; Busse 1981: 43-65), wodurch „Kunstgeschichtsschreibung … durch ‚formalistische‘ Konzentration auf eine selbständig verlaufende ‚Stilgeschichte‘ gegenüber den anderen historischen Wissenschaften autonom wurde“ (Feist 1999: 324).

Bevor sich der Rest des Buches mit dem Bildinhalt und seinen Bezügen zur textlichen Überlieferung des Epos befasst, seien hier die Denkmäler, die als Bildträger für Themen des Gilgameš dienen, nach den Gattungen archäologischen Materials geordnet, wie sie Barthel Hrouda aufgezählt hat (Hrouda – Scollar 1978: 28). Da etliche unter den Verfassern der Beiträge dieses Bandes wissenschaftsgeschichtlich mit einem formalistischen Zugang aus dem Umkreis der Wiener Schulde verbunden werden können, auch wenn sie dann selbst ikonographisch oder semiotisch arbeiten, werden die Bildträger im folgenden Abschnitt nach den formalen Gesichtspunkten der historischen Grammatik der bildenden Künste von Alois Riegl auf ihren Bildzweck hin befragt.[2] „Wichtige seiner Gedanken wurden erst 1966 durch die Edition seiner Vorlesungsmanuskripte von 1897-99 allgemein zugänglich“ (Feist 1999: 324). Dem Folgenden liegt die *Historische Grammatik der Bildenden Künste. Kollegheft des Jahres 1899* zugrunde.

Die formalistische Betrachtung des Bildzwecks lässt Rückschlüsse zu, warum bestimmte Themen abgebildet wurden und andere, wie z.B. die Sintflut, überhaupt nicht. Außerdem erlaubt der folgende Überblick, einige Denkmäler zu zeigen, die in den Artikeln dieses Sammelbandes bisweilen erwähnt, aber nicht mit Abbildungen belegt werden.

Um ein Kunstwerk wissenschaftlich zu begreifen, muss man fünf Elemente ansehen:

---

[1] Hrouda – Scollar 1978: 34.

[2] Zur kritischen Auseinandersetzung mit Riegl in der Kunstgeschichte vgl. Busse 1981: 55-61; Hatt – Klonk 2006: 80-94.

„1. Zweck: wozu? darunter wird gewöhnlich allzu eng der praktische Gebrauchszweck verstanden, der die Bedürfnisse eines unserer fünf Sinne stillen soll.
2. Rohstoff: woraus?
3. Technik: womit?
4. das Motiv: was?
5. Form und Fläche: wie?“[3]

Bei den Bildzwecken kann man zudem 1. nach dem praktischen Gebrauchszweck fragen, 2. den Schmückungszweck betrachten, der darin besteht, das Leere durch dekorative Motive auszufüllen, 3. den Vorstellungszweck erforschen. Während der praktische Gebrauchszweck und selbst der Schmückungszweck auch das betrifft, was man unter Kunsthandwerk fasst,[4] wollen Kunstwerke im Beschauer eine bestimmte Vorstellung erwecken, z.B. die Vorstellung einer Gottheit, unter deren Schutz man sich geborgen fühlen darf (Riegl 1899: 214f). „Menschliches Kunstschaffen ist Wettschaffen mit der Natur“ (ebd., 215). Der Kunsttrieb will die Natur nicht nachahmen, sondern die Natur menschlichem Harmoniebedürfnis entsprechend verbessern (ebd., 216f).[5] Die Frage, wie das Kunstwerk die Natur verbessert, führt zur Behandlung von Form und Fläche. Alle Bildträger, die in diesem Band gezeigt werden, sind Rund- oder Flachbilder, d.h. Flächen, die an der Form haften, taktische oder haptische Flächen, dreidimensional, dem Tastsinn und nicht nur dem Auge zugänglich (Riegl 1899: 286f). Die Bildträger gehören verschiedenen Gattungen an. In die folgende Auflistung Barthel Hroudas sind die Bildträger eingetragen, die Themen aus dem Gilgameš-Epos zeigen:

---

[3] Riegl 1899: 213.

[4] „Was Kunst ist, wird auf weite Stecken durch einen theoretischen Diskurs … definiert. […] Kunsthandwerker arbeiteten nach den Vorgaben der Tradition, reagierten aber auf Bedürfnisse und Wünsche ihrer AuftraggeberInnen … . Ein individuelles Künstlerbewusstsein im modernen Sinn, wie es sich in der griechischen Kunst mit ihren berühmten großen Künstlernamen seit dem 5. Jh. v.Chr. anbahnt, gab es im Alten Orient nicht … . […] In der Kunstgeschichte spricht man im Blick auf die Antike heute lieber über das Bild als über Kunst (‘pictoral turn’ oder ‘iconic turn’) und misst der symbolischen, repräsentativen und manchmal auch performativen Kraft des antiken Bildes inzwischen zunehmende Bedeutung bei … . Im Kontext mancher Fachdiskurse mag es klärend und gerechtfertigt sein, den Begriff ‚Kunst‘ im Blick auf alte Kulturen mit Vorsicht zu verwenden. Dennoch erscheint es … überheblich, eine moderne Kunstdefinition über die Kunstwerke der Antike … zu stülpen, um zu beweisen, dass es sich nicht um Kunst handelt … . Nicht jedes einzelne Stück ist ein gelungenes Kunstwerk, aber die Gesamtheit der Bilder stellt die Kunst des Alten Orients dar“ (Schroer 2004: 16f).

[5] In ähnlichem Sinne äußert sich Schroer 2004: 12: „Grundsätzlich gilt für die altorientalische Kunst, dass ihr Hauptinteresse nicht das … Imitieren von Wirklichkeit ist, sondern das wirkungsvolle Vergegenwärtigen, dessen, was nicht gegenwärtig ist. […] Altorientalische Kunst ist eng verquickt mit Magie, Performanz und ideelen Welten; sie spiegelt nicht unbedingt Realität, allenfalls … als Träger von Botschaften, von Vorstellungen … .“

I. Architektur
1. Städteanlagen mit Stadtmauern
Karatepe: Dreifiguren-Kampfszenen
2. Sakrale Bauten
a) Tempel und andere Kultstätten
Tell Rimah: Humbaba-Kopf
b) Gräber und Grüfte
3. Profane Bauten
a) Paläste
Tell Halaf (Palast des Kapara): Dreifiguren-Kampfszene; Nimrud (Paläste des Assurnasirbal und des Assurbanipal): Jagdszenen, Ritualszenen
b) Staatliche Gebäude
Karkemisch (Herald's Wall): Dreifiguren-Kampfszenen
c) Wohnhäuser
Reliefbilder aus Terrakotta: Dreifiguren-Kampfszenen, Humbaba-Masken; Zedernwaldzug-Thema
d) Gasthäuser, Läden
II. Plastik
1. Rundbild
a) Götterfiguren
b) Herrscherbilder
Kriegerischer König auf Humbaba-Kopf
c) „Beter"-Figuren
d) Tierfiguren
2. Flachbild
a) Felsreliefs
b) Wandreliefs
Nimrud: Jagdszenen, Ritualszenen
c) (Wand)gemälde und Zeichnungen
d) Reliefs auf Stele, Obelisk, Kudurru
Mardin-Stele des Šamši-Adad I.
Reliefs auf Mobiliar, Geräten und Gefäßen
Haslanu-Becher, Bronzeschwertgriff aus Westiran: Dreifiguren-Kampfszene
III. Glyptik
1. Stempelsiegel
Tell Keisan, Tell Nagila, Tell Deir 'Alla: Dreifiguren-Kampfszene
2. Rollsiegel
Dreifiguren-Kampfszenen
IV. Schmuck
V. Waffen und Geräte
Bronzeschwertgriff aus Westiran: Dreifiguren-Kampfszene
VI. Keramik
Flachbilder aus gebranntem Ton: Humbaba-Masken, Dreifiguren-Kampfszenen

Die Zusammenstellung zeigt, wie verbreitet Abbildungen von Themen des Gilgameš-Epos waren. Sie finden sich auf Gebrauchsgegenständen aus Metall (Frayne, Ornan in diesem Band), auf monumentaler Kunst (Lambert, Ataç, Ornan, Steymans in diesem Band), auf Erzeugnissen des Kunsthandwerks wie die Flachbilder aus gebranntem Ton (Opificius, Seidl in diesem Band) und die Siegel (Collon, Frayne, Steymans in diesem Band). Aus jeder archäologischen Hauptgattung sei nun ein Bild vorgestellt.

4.1 Architektur: Der Humbaba-Kopf aus dem Tempel von Tell Rimah



Abb. 5: Kopf des Humbaba. Steinblock am Eingang eines assyrischen Tempels in Qattara/Tell Rimah (Bagdad, Iraq Museum, IM 73922; Foto aus Oates 1967 pl. XXXIa).



Abb. 6: Kopf des Humbaba auf dem reliefierten Steinblock aus Tell Rimah (Zeichnung Nadja Wrede aus Maul [4]2008: 57).

4.1.1 Motiv (was?)

Es handelt sich um einen Steinblock, aus dem das Gesicht des Humbaba halbrund in den Raum hervorstehend herausgehauen ist.

4.1.2 Rohstoff (woraus?)

Der Steinblock besteht aus einem Mineral für das Oates zwei verschiedene Angaben macht. Er nennt es einerseits Gypsum (1967: 74), das ist Gipsspat (Kalziumsulfat), andererseits aber auch Mossul Marmor (1965: 72), das wäre Kalkstein (Kalziumkarbonat). Tatsächlich besitzt Alabaster (Gipsspat) Ähnlichkeit mit Marmor. Der Steinblock ist 110 cm lang, 35 cm breit und 58 cm hoch (Oates 1965: 72).

4.1.3 Technik (womit?)

Diagonale Sägeschnitte wurden parallel zur Schichtung des Steins und in Abständen, die der erforderlichen Dicke der Platte entsprachen, in den Ausgangsblock getrieben. Die Platten wurden auf die erwünschte Größe zugesägt, die Enden wurden senkrecht geschnitten, der Fuß mit zwei schrägen Schnitten von den gegenüberliegenden Ecken her. Die rauen

Oberflächen, die das Aufspalten der Seiten zurückließ, wurden dann gezielt abgeglichen. Vorne war jede Seitenfläche sorgfältig 35-40 cm tief geglättet. Die der Türöffnung zugewandte Seite war zu einer annähernd glatten Oberfläche ausgeschliffen worden, deren Unebenheiten nicht mehr als 1 cm vorstehen. Diese Seite war nicht sichtbar, sondern bündig an eine Mauerfläche gesetzt und verputzt. Die gegenüberliegende, an die Mauer gefügte Seite war nur roh behauen (Oates 1967: 74-76).

4.1.4 Form und Fläche (wie?)

Der Block mit der Humbaba-Maske war oben an einer Türöffnung im Tempel angebracht. Entweder befand er sich an der Türöffnung vom Hof zur Vorkammer oder an der von der Vorkammer zum Schrein. Je nachdem, wo der Humbaba-Kopf tatsächlich angebracht war, waren die Lichtverhältnisse anders. An der Tür vom Hof zur Vorkammer muss die Fratze hell beleuchtet gewesen sein, das Schattenspiel des Reliefs daher scharf. Am Eingang von der Vorkammer zum Schrein dagegen hätte das Gesicht im Halbdunkel gelegen, für die Mehrheit der Betrachter eher von der Ferne und etwas unscharf wahrzunehmen.

Das Relief besteht aus dem Tastsinn zugänglichen dreidimensionalen Erhöhungen oder Vertiefungen, die der Gesichtssinn als Schatten wahrnimmt.

„Der Schatten ist der Anzeiger de Form. […] Der Schatten wechselt nicht bloß je nach der Beleuchtung, je nach der Stellung des Beschauers, sondern namentlich auch je nach der Distanz aus welcher der Beschauer die Form betrachtet. […] Das Relief will die taktische Fläche geben, aber die dreidimensionale Raumerstreckung nach hinten … abschneiden. Daher gibt das Relief den Gegenstand … mit einer gewissen Modellierung, möglichst flach und schattenlos, wie sie … der Nahsicht entspricht, möglichst von der Schauseite her.“[6]

Wenn die Fratze für jene Betrachter, denen ein Zugang zum Schrein verwehrt war, nur von der Ferne und im Halbschatten, d. h. vom Hof ins Heiligtum hinein blickend, sichtbar war, ergäbe sich eine Erklärung dafür, dass der Kopf fast halbrund aus dem Stein herausgehauen ist. Es handelt sich um ein halbes Rundbild. Die großen Vertiefungen ließen ein Schattenspiel zu, das auch in der Fernbetrachtung die Konturen des Gesichts deutlich werden ließ.

Der Kopf springt dem Beschauer aus dem Orthostaten entgegen. Eingepasst in die dreidimensionale Fläche des Türstocks wölbte sich das halbrunde Gesicht über die Breite des Türstocks hinaus in den Raum vor. Das Gesicht war also für jene, die durch die Tür schritten auch von der Seite zu betrachten.

[6] Riegl 1899: 289f.

Im Vergleich zwischen diesem Monument und den Humbaba-Masken aus gebranntem Ton, die man zur Kleinkunst rechnet, wird der Unterschied von Nah-, Normal-, und Fernsicht bedeutsam (Riegl 1899: 289f). Das Flachbild aus gebranntem Ton kann nur in Nahsicht wirken oder aus mittlerer Entfernung. Da spielt die räumliche Tiefendimension keine Rolle, die Schatten erscheinen gering, die Wahrnehmung der Erhebungen und Vertiefungen nähern sich für den Betrachter der optischen Fläche an. Nichtsdestotrotz kann man das Flachbild in die Hand nehmen, es in unterschiedliche Blickwinkel drehen und mit den Fingern abtasten. All das ist bei dem eingemauerten Bild oben am Türstock im Tempel nicht möglich.

Befand sich der Kopf am Eingang zum Schrein und war deshalb für jene, die nicht weiter als in den Hof des Tempels vorgelassen wurden, nur in der Fernsicht wahrnehmbar, gewahrte ihr Auge „nur mehr eine optische Fläche, eine Ebene. Die Schatten, die sich allenfalls noch ausnehmen lassen, haben nur mehr den Wert von Farben, ... also einen rein flächenhaften Wert" (Riegl 1899: 290). Das Verschwimmen der Schatten brachte eine optische Fläche hervor, die jener der kleinen Masken aus Terrakotta geglichen haben muss. Was die Leute vom Hof aus sahen, ähnelte dem, was sie als Terrakotta-Masken zuhause haben konnten. Die halbrunde Form des vorspringenden Kopfes mit den tiefen Einkerbungen der Gesichtszüge erhöhte jedoch für jene, die durch die Türe schreiten durften, die Tiefendimension des Durchgangsbereiches der Tür, verstärkte die Erfahrung des Überschreitens einer Schwelle und des Überquerens einer Grenze.

4.1.5 Zweck

a) Gebrauchszweck

Der Block mit der Humbaba-Maske war in einen Türpfosten eingebaut. Die hinteren 70 cm des Blocks waren auf drei Seiten von Lehmziegeln umgeben und die vierte Seite war mit dem Putz der Türlaibung bedeckt. Die vorderen 35-50 cm traten über die Außenfläche der Türöffnung hinaus und waren dementsprechend zu einer glatten Oberfläche bearbeitet. Die Oberseite besaß eine Auskehlung, in welche ein massiver Querbalken eingesetzt war, wahrscheinlich der Türsturz. Der Block diente als Gesims für den ca. 55 cm dicken Türsturzbalken einer der Haupttüren des Tempels (Oates 1967: 74-75).

b) Schmückungszweck

Die Humbaba-Maske zierte einen Eingang in einem Tempel aus der Zeit des Šamši-Adad I. von Assyrien (ca. 1813-1781 v. Chr.; Barrelet 1968: 207). Vor 1475 v. Chr. hatte man den Steinblock allerdings entfernt und für eine Verkleidung am Fuß der Fassade verwendet (Oates 1967: 71). Irgendwann in diesen vier Jahrhunderten hat das Bild seine Bedeutung verloren, so dass es zu Füllmaterial umfunktioniert werden konnte. Darf man den Interessenverlust an Humbaba im Tempel mit den gesell-

schaftlichen Umwälzungen in Zusammenhang bringen, die der Feldzug des hethitischen Königs Muršili I. nach Babylon (1594 v. Chr.) und die Aufteilung des Vorderen Orients in eine hurritische und eine kassitische Einflusssphäre gebracht hatten? Veränderte sich das Selbstverständnis des Individuums so, dass dessen Selbstbewusstsein gegenüber transzendent empfundener Bedrohung keiner Stärkung mehr durch die Jagdtrophäe des Dämonenhauptes bedurfte? Diese Fragen zielen schon darauf ab, welche Vorstellung das Gesicht des Humbabas am Türsturz im Betrachter wecken sollte.

c) Vorstellungszweck

Zwei Punkte fallen auf. 1.) Es wird nur der Kopf des Humbaba gezeigt. 2.) Er ist an einem Durchgang angebracht. Der sumerischen Legende zufolge, haben Enkidu und Gilgameš den Kopf des Humbaba nach dessen Tötung abgeschnitten und in einen Ledersack gesteckt. Dann haben beide den Kopf Humbabas dem Gott Enlil präsentiert und sind für ihre Tat gescholten worden.[7] Was weiter mit dem Kopf geschah, ob er als Trophäe irgendwo angebracht wurde, ist nicht bekannt.[8]

Man darf den Kopf des Humbaba als eine Jagdtrophäe betrachten.[9] Seine Abbildung verfolgt den Zweck, die Vorstellung einer übermenschlichen Bedrohung herbeizuführen, die von einem König, einem heldenhaften Menschen, mit der Hilfe des Sonnengottes überwunden wurde. Das Bild bedeutet, der König kann Bedrohliches besiegen, Helden können sich gegen Dämonisches wehren. Sie brauchen dazu zwar göttliche Hilfe, aber sie sind der personifizierten Macht des Waldes oder dem transzendenten Repräsentanten „allen Übels im Lande“ (*Gilg.* 3.203-205, Sallaberger 2008: 62) nicht hilf- und wehrlos ausgeliefert. Insofern dürfte der Kopf des Hum-

---

[7] As Ḫuwawa spoke thus to him, {Enkidu, full of rage and anger, cut his throat} {(2 mss. from Nibru have instead:) they cut his throat}. {He put (the same 2 mss. from Nibru have instead:) They put} his head in a leather bag. {They entered before Enlil. After they had kissed the ground before Enlil, they threw the leather bag down, tipped out his head, and placed it before Enlil. When Enlil saw the head of Ḫuwawa, he spoke angrily to Gilgameš:} “Why did you act in this way? ...” (*Gilgameš and Ḫuwawa* Version A: ETCSL t.1.8.1.5 Z. 178-192; etcsl.orinst.ox.ac.uk). Vgl. George 2003: 470 zu *Gilg.* 5.302.

[8] “... Gilgameš listens (262). Drawing his great dagger, he stabs Ḫumbaba in the neck, while Enkidu opens him up, eviscerates him and then extracts his ‘teeth’ (263-7). By ‘teeth’ is meant tusks, for this line surely alludes to the plunder of Syrian elephants’ tusks for ivory. Tusks add to the elephantine imagery that the poet uses of Ḫumbaba, whose mighty bellowing can be heard far off in the forest (SB IV 202-5) and who leaves such well-trodden tracks in the underground” (George 2003: 469).

[9] „In einer nur sehr bruchstückhaft erhaltenen älteren Version des Gilgamesch-Epos in assyrischer Sprache ... spottet Gilgamesch über die ernsthaften Bedenken der Ältesten .... Großspurig verkündet er dann seine Absicht, den Humbaba wie ein Löwe anzufallen, ihn zu töten ... . Als er auch noch damit prahlt, den Kopf des Humbaba als Trophäe erbeuten zu wollen, beginnen die Berater des Ältestenrates zu weinen.“ Maul [4]2008: 160 zu *Gilg.* 2.301.

baba seine apotropäische Wirkung weniger dadurch entfalten, dass sich andere Dämonen vor dessen Fratze fürchten würden, eher könnten sie schon dessen Auren abschrecken, die der Kopf vielleicht gegenwärtig setzen soll.[10] Vor allem wird mit dem Haupt als Jagdtrophäe jedem Dämon deutlich gemacht, dass es ihm ebenso ergehen könnte, wie es dem Humbaba ergangen ist. Sich mit Menschen anzulegen, die auf beutereiche Dämonenjagd gehen, kann auch für andere schädliche Wesen verheerend enden. Der Humbaba-Kopf ist ein Bild, das repräsentiert, was heldenhaftem Mut möglich ist.

In der altbabylonischen Zeit komponierte man die Erzählungen von Gilgameš, dem heldenhaften König von Uruk, erstmalig zu einem Epos, einem Heldengesang[11] mit dem *Incipit* „Alle Könige weit überragend" (*šūtur eli šarrī*, erhalten in *Gilg.* 1.29; George 2003: 22). Julian Reade charakterisiert die Isin-Larsa und die altbabylonische Zeit als eine Epoche gesellschaftlicher und religiöser Umbrüche:

"In effect, the temples which had acted as centres around which communities had coalesced, in daily life and in emergency, to divide irrigation water or defend against flood, had failed to cope with the problems of the third millennium and so had lost the ideological basis for their existence. They were even turning into private corporations: individuals inheriting anachronistic priestly duties, which entitled them to a share of the temple income, were beginning to find that what they had was a marketable investment. [...]

Geographically, too, the centre of power had moved, since the Third Dynasty was replaced by a hotchpotch of Amorite tribal leaders, the north-eastern representatives of a people which dominated the desert areas ... . [...] If the old city state demanded the cooperative loyalty and obedience of its citizens, factors favouring desert survival included family solidarity and a willingness to take the initiative. So the Amorite rulers ... appear with individual strength ... . For instance, one leader, Shamshi-Adad I, pulled the greater part of north Mesopotamia together into an empire under his control ..., but its cohesion depended on his own imposing personality. [...]

While the city temple of the gods of nature in south Mesopotamia were losing status, and human gods were proving themselves fallible, people as individuals still needed to reconcile themselves to the mysteries of life and death. Archaeologically, this need is partly reflected by the enormous number of terracotta figurines of gods, major and minor, which were made in the old Babylonian period and were apparently used by individuals, outside the official palaces and shrines, for domestic

---

[10] Die apotropäische Funktion des Humbaba-Kopfes könnte mit einem Element der sumerischen Legende von Gilgameš und Huwawa zusammenhängen. Als die Helden dem Gott Enlil das abgeschnittene Haupt des Huwawa bringen, verteilt jener dessen sieben Auren. Dadurch stattet Enlil Feld, Fluss, Gebirge, Röhricht, Löwe, Wald und Palast mit dem Schreckensglanz Huwawas aus (Sallaberger 2008: 61f).

[11] "Gilgameš was composed to be sung, and must have continued to be sung in some form even after the various versions of the poem became fixed in writing" (George 2003: 56).

worship. There is also a standard scene on the cylinder seal, alongside the owner's name, showing an individual introduced into the presence of a senior god by an intermediary, an intercessor. In texts, there is the emergence of an attitude whereby the ordinary human individual claims the right of direct communication with … the higher forces which are held responsible for the vagaries of fate."[12]

Die Anbringung der Maske als architektonisches Element in einem Tempel bringt den einzelnen Tempelbesuchern vor Augen, was sie möglicherweise auch zuhause als Ausdruck ihrer persönlichen religiösen Bedürfnisse nach Schutz und als Kraftquelle besitzen.[13] So wie Šamaš dem Gilgameš und dem Enkidu mit Rat und vor allem Tat bei ihrem Kampf gegen das übermenschlich Bedrohliche beistand, würde die Maske von der im Schrein von Tell Rimah verehrten Gottheit dieselbe Schutzfunktion für das Individuum herbeiwünschen, das sich heldenhaft seinem Schicksal stellt. Schließlich trat Šamaš vor der Götterversammlung sogar interzessorisch für die beiden Helden ein. Als Bauherr des Tempels konnte sich Šamši-Adad I. mit dem heldenhaften Gilgameš, dem König, der alle Könige weit überragte, identifizieren.

Das Verhältnis zwischen Königtum und Kunst war zirkulär. Die altorientalische Königsideologie beeinflusste das Bild der Dichtkunst von Gilgameš als Abenteurer und Sieger über unheimliche Wesen und das Gilgameš-Epos beeinflusste die darstellerischen Auffassungen in königlicher Monumentalkunst. Gilgameš tat, was ein König tun sollte, nämlich Zedern besorgen und Elfenbein – Humbaba besitzt in der jungbabylonischen Fassung Züge des von Königen gejagten syrischen Elefanten –, das Böse bekämpfen und vor allem auf den Sonnengott hören, den Hüter der Gerechtigkeit. So kann jeder mesopotamische König, der tut, was ein König tun sollte, sich auch als jemand sehen, der tut, was Gilgameš tat. Das Bild des Humbaba-Kopfes im Tempel erzählt ohne Worte eine eigene Geschichte darüber, was mit dem abgetrennten Haupt des Monsters geschah, nachdem es vor Enlil gebracht worden war, während schriftliche Quellen davon schweigen. Das Haupt endete genauso wie die Zeder als Eingang zu einem Tempel. Die Zeder wurde zur Türe geschreinert, das Haupt an den Türpfosten gehängt.

Zum zweiten Punkt, der Anbringung an einer Tür, ist zu berücksichtigen, dass Humbaba am Eingang des Zedernwalds ein Tor hatte (*bāba ḫubibi* George 2003: 254, OB Harmal$_2$ obv. 17). Der Zedernwald ist ein Ort der Transzendenz, die verborgene Wohnstatt der göttlichen Annunaki (George 2003: 265, OB Ishchali rev. 38´). Insofern führt der Schmuck des Gesimses

[12] Reade 2005: 78f.

[13] "The mask … is a condensed reference to the story of Humbaba's slaying. Gilgamesh takes the trophy of the monster's decapitated head to Nippur and affixes it to the doors of Enlil's temple, a famous moment perhaps once understood as a historical event. The potency of the mask lies partially in its allusion to this narrative in which his specific capacity of guardian deity is rooted" (Assante 2002:9).

für einen Türsturz durch das Humbaba-Gesicht die Vorstellung herbei, durch die Tür in einen Raum hinüberzuschreiten, der Zugang zu einer transzendenten Welt eröffnet.

In ähnlicher Weise funktionierten auch die Abbildungen des Humbaba auf Terrakotta-Reliefs sei es in Form des Hauptes, in Form der Dreifiguren-Kampfszene, in Form der Statue des kriegerischen Königs oder in Form des Themas vom Zedernwaldzug. In jedem Fall ist Humbaba der Überwundene oder Überwindbare. Solche Bildnisse im Hause zu haben, verlieh dem eigenen Wohnraum eine magische Kraftsphäre; man war gegen das Böse gewappnet.[14]

4.2 Plastik – Flachbild: Das Relief auf der Stele von Mardin



Abb. 7: Fragment der Siegesstele des Šamši-Adad von Ekallātum aus Mardin (?); Paris, Louvre, AO 2776 (Foto aus Parrot 1969 pl. IX b).

[14] "... Old Babylonian terracotta plaques ... are complex tools of domestic magic whose images are grounded in Sumerian folk traditions. They functioned primarily to protect the house and its occupants" (Assante 2003: 15). "Divine favor, for the commoner, means an individual is gaining ground in the battle against illness, poverty and loneliness" (ebd., 18).

4.2.1 Motiv

André Parrot hat das Relief von Mardin mit der Dreifiguren-Kampfszene verglichen (1969: 65f). Das Flachbild zeigt Šamši-Adad von Ekallātum, wie er den Fuß auf seinen Gegner, den König von Qabrā setzt, während er ihn erschlägt. Ruth Opificius verglich das von ihr Daduša-Stele genannte Relief mit der Haltung, in der Gilgameš auf den altbabylonischen Flachbildern aus gebranntem Ton den Humbaba unterwirft.[15] Wilfred G. Lambert meldete Zweifel an der Vergleichbarkeit der Szenen an,[16] doch Frans van Koppen hat jüngst die These aufgestellt, dass das Relief die königliche Auseinandersetzung im Stil der Überwindung Humbabas durch Gilgameš und Enkidu zeigt. In der Rolle des Enkidu rechts hinter Humbaba stehend, befindet sich Šamši-Adads Verbündeter, König Daduša von Ešnunna (van Koppen 2004: 34).

Das Motiv wurde folgendermaßen beschrieben: Ein Krieger in kurzem Gewand stellt seinen linken Fuß auf den Leib eines niedergestoßenen Feindes, der sich anschickt einem brutalen Tod geweiht zu werden. Zwei Waffen stehen dem Krieger zur Verfügung. Mit der linken Hand hält er eine Lanze, in der Rechten eine Streitaxt mit langem Schaft. Damit schlägt er dem Besiegten auf den Scheitelpunkt seines Schädels. Von einem Komplizen ist nur mehr der Unterkörper zu sehen (Parrot 1969: 66).

Man muss bei der Bilddeutung berücksichtigen, dass die Stele nur fragmentarisch erhalten ist. Die Abbildung hält dem nicht stand, was Othmar Keel die Vollständigkeitskontrolle im Rahmen der Qualitätskritik nennt. Nur ein ganzes Werk ermöglicht eine einwandfreie „Lesung" (Keel, unveröffentlicht). Nun bleibt auf dem fragmentarischen Relief unklar, was die rechts stehende Figur tut. Die beiden sichtbaren Waffen werden von der linken Figur geführt. Es handelt sich möglicherweise gar nicht um eine dreifigurige, sondern um eine zweifigurige Kampfszene. Diese Bedenken hat schon Ruth Opificius vorgebracht.[17]

4.2.2 Rohstoff, Technik, Form und Fläche

Die Stele mit dem Relief wurde 1898 für den Louvre erworben (AO 2776). Sie besteht aus dunkelgrauem Stein, der auf beiden Seiten behauen ist. Der Reliefblock trägt eine Inschrift, die allerdings verstümmelt ist. Das Relief oder Flachbild war von sumerischer bis in die neubabylonische Zeit „im Grunde nur ein erhabenes ‚Gemälde' ohne die für das Relief in der perspektivischen Kunst charakteristischen verschiedenen Ebenen" (Hrouda – Scollar 1978: 27).

Was die Form angeht, so fällt auf, dass die Haltung des Besiegten, wohl der König von Qabrā, an Kopf und Beinen im Profil erscheint, die Brust dagegen in Vorderansicht gegeben ist und frontal wirkt. Diese Haltung äh-

[15] Opificius 1970: 287 Anm. 16, in diesem Band: 80f.
[16] Lambert 1987: 43f Anm. 11, in diesem Band: 99.
[17] Opificius 1970: 287 Anm. 17, in diesem Band: 81.

nelt der „Verrenkung der ägyptischen Leiber“ (Riegl 1899: 300). Da der Oberkörper des Angreifers halbfrontal gezeigt wird, verrät sie allerdings keinen ägyptischen Stileinfluss, sondern verleiht der Szene Dramatik. Der König von Qabrā dreht seinen Oberkörper weg von der tödlichen Bedrohung, muss der Gefahrenquelle aber das Gesicht zuwenden, um den Schlag der Waffe mit der erhobenen Rechten abzuwehren.

Die Fläche der Körper wird durch Haare und Gewand unterbrochen (Riegl 1899: 294f). Von den Haaren sieht man nur noch den Haarschopf und den Bart des Unterlegenen. Die Gewänder differenzieren jedoch deutlich zwischen dem angreifenden Krieger auf der einen sowie dem Besiegten und dem Komplizen auf der anderen Seite. Die Gewänder letzterer sind glatt und flächig, bis auf die Säume. Die Bekleidung des Angreifers dagegen ist durch viele Linien geformt, die Falten und Fransen darstellen. Das Gewand akzentuiert den Angreifer gegenüber den beiden anderen Figuren.

4.2.3 Zweck

Die Reliefstele gehört zur Gattung der Großkunst. Auf ihr manifestiert sich der Darstellungswille eines Herrschers. Er hinterlässt die Stele im unterworfenen Land. Mardin liegt im Südosten der heutigen Türkei, grenznah zu Syrien und zum Irak. Ihr Zweck ist es, einen königlichen Sieg im Lande Qabrā im Gedächtnis zu halten. Außerdem markiert die Stele das Territorium als durch Šamši-Adad unterworfen. Sie dient der Einschüchterung der Bevölkerung durch diesen Herrscher.

4.3 Glyptik: Ein Siegel mit Dreifiguren-Kampfszene

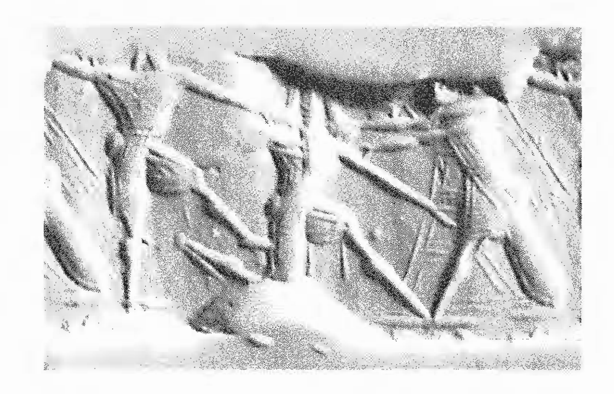


Abb. 8: Abrollung eines neubabylonischen Rollsiegels; Freiburg/Schweiz, Sammlung Bibel+Orient, VR 1981.115 (Foto © Sammlung Bibel+Orient).

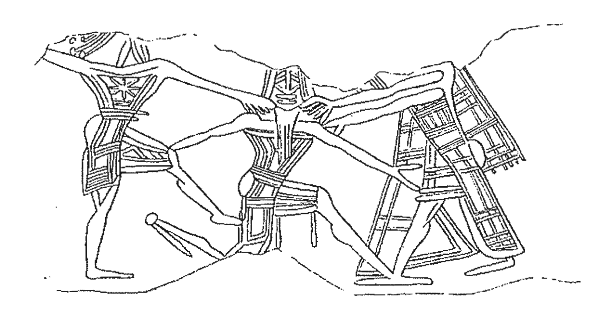


Abb. 9: Abrollung des Siegels VR 1981.115 der Sammlung Bibel+Orient (nach Keel-Leu – Teissier 2004: 404 Nr. 143; Zeichnung Hildi Keel-Leu).

4.3.1 Motiv

Hildi Keel-Leu beschreibt die Motive auf dem Siegel Nr. 143 ihres Katalogs folgendermaßen:

„Mythologische Kampfszene, dreifigurig axialsymmetrisch angeordnet: Eine bärtige, frontal dargestellte Figur in der Mitte wird von zwei Männern am Haar gepackt und in die Knie gezwungen. Derjenige links hat den rechten Arm hinter seinem Kopf nach oben geschwungen (schlagende Haltung), trägt ein Schwert an seiner Seite und setzt einen Fuß auf die mittlere Figur. Beide sind mit dem kurzen Schlitzrock bekleidet, das Hemd ist mit einem achtstrahligen Stern verziert, zwischen den Beinen der mittleren Figur sind zwei Troddeln angedeutet. Die Figur rechts trägt einen langen Schlitzrock und einen über die Schultern geworfenen Umhang.“[18]

4.3.2 Rohstoff, Technik, Form und Fläche

Chalzedon, hell- bis dunkelbläulich durchscheinender Quarz, 27,6 x 13,8 mm., neubabylonische Zeit (900-800), Schleifradtechnik; flach modellierender Schnitt mit dünn eingeritzter Innenzeichnung. „Schwer zu bearbeitender, harter Stein drückt den Versuch aus, etwas Dauerhaftes zu schaffen … . […] Die kunsthandwerkliche Qualität … ist hoch. Sie zeugt von dem Bemühen, etwas besonders Schönes, Vollkommenes zu schaffen, zur Freude der Menschen und Gottheiten, die sie anschauen sollten“ (Schroer 2004: 13, 16).

Die oben (*4.2.1*) zitierte Beschreibung des Motivs durch Hildi Keel-Leu enthält zwei Begriffe, die für Alois Riegls Überlegungen zu Form und Fläche wichtig sind, nämlich Symmetrie (axialsymmetrisch) und Frontansicht (frontal dargestellte Figur). *Symmetrie* war für ihn das Grundgesetz aller Formbildung der Materie, gleichbedeutend mit Schönheit, falls man Körperlichkeit einer Norm unterwerfen wolle. Symmetrie wird bekämpft durch ihren Gegensatz, die Bewegung. Bewegung ist das Formgesetz des Geistes

[18] Keel-Leu – Teissier 2004: 142.

(Riegl 1899: 248f). „Das symmetrische Schaffen als Grundlegendes ist selbstverständlich, aber … die Proportion tritt als abschwächend neben die Symmetrie“ (ebd., 253). Nun besteht der Antrieb für das Kunstschaffen für Riegl im Harmoniebedürfnis des Menschen, eine Auffassung, die der Ansicht Aby Warburgs ähnelt, Angst sei kulturanthropologisch jene Urtatsache, auf welche sich zuletzt alle kulturellen Leistungen beziehen: Kultur und Religion seien Angstverarbeitung (Böhme – Matussek – Müller ^{3}2007: 76f).

„Der Mensch sehnt sich unablässig nach Harmonie. Diese Harmonie sieht er beständig gestört und gefährdet durch die Dinge und Erscheinungen der Natur, die in beständigem Kampf liegen, unter sich und mit den Menschen. Wäre die Natur wirklich so, wie sie sich im einzelnen seinen Sinnen darstellt, dann würde der Mensch überhaupt niemals zur Harmonie gelangen können. So schafft er sich in seinen Kunstwerken eine Anschauung von der Natur, die ihn von der permanenten Unruhe befreit, indem er denkt, die Natur sei besser als sie aussieht.“[19]

Die Symmetrie entsteht aus der inneren Notwendigkeit, mit welcher der Mensch bei seinem Wettschaffen mit der Natur seinem Harmoniebedürfnis folgt, denn Symmetrie ist eine Form der Ordnung, wie sie auch in der Natur, nämlich in den Kristallen, vorkommt (Riegl 1899: 255). Bewegung dagegen ist lebendig, ist das Organische (ebd., 257).

„Der primitive Mensch, der in die Welt ringsum hin ausblickt, steht vor einem Chaos. In dieses Chaos sucht er Ordnung zu bringen; der erste Schritt dazu ist, daß er die Dinge, die ihm auffallen, einzeln für sich herausgreift; daß er Individuen vor sich hat, statt der unklaren chaotischen Menge. […] Die … Seite ist doch so eigentlich die Schauseite, die Frontansicht; auf diese wird das Ganze wesentlich beschränkt. Warum? Wegen der begehrten absoluten Symmetrie (Frontalität), die nur in der Frontansicht zu genießen ist.“[20]

Durch diese Ausführungen bekommen die formalen Wörter axialsymmetrisch und frontal ein Gewicht für die Deutung der Komposition auf dem Siegel. Riegl verstand „unter Komposition eine Zusammensetzung der Figuren nach einer bestimmten Ordnung, um eine höhere Individualität zu schaffen: Komposition ist auch Naturverbesserung. Die Figuren werden nicht durch den Zufall zusammengeordnet, sondern durch den Willen des Künstlers so zusammengeordnet, daß sie dem Beschauer einen harmonischen, d. h. einheitlichen individuellen Eindruck erwecken“ (1899: 264).

Auf dem Siegelbild geht es also darum, chaotisch erlebten Erfahrungen eine harmonisch verbesserte Natur entgegenzusetzen, die zugleich individuell, symmetrisch als auch lebendig, bewegt ist. Indem der Besiegte Gesicht und Oberkörper dem Beschauer in *Frontansicht* zuwendet, ordnet er

[19] Riegl 1899: 216.
[20] Riegl 1899: 293f.

sich dem menschlichen Harmoniebedürfnis unter. Indem die beiden Angreifer symmetrisch rechts und links den Besiegten umgeben, stellen sie Harmonie und Ordnung her. Indem sich beide Helden aber in Haltung und Kleidung unterscheiden und der Unterkörper des Besiegten gar nicht symmetrisch in einer Art Knielauf verharrt, vermittelt das Bild zugleich die organische Bewegung des Kampfes. Es handelt sich schon unter rein formalen Gesichtspunkten um die Abbildung eines Kampfes, der das Chaotische überwindet.

Dazu kommt noch die Form des Siegelzylinders selbst. Kristalline Materie des Quarzes in die organische Form der Rundung gebracht, um Bewegung, nämlich das Abrollen des Siegelzylinders auf Ton zu ermöglichen. Doch damit ist bereits der Gebrauchszweck des Kunstgegenstands angesprochen.

4.3.3 Zweck

Rollsiegel haben den Gebrauchszweck, als eine Art Personenausweis zu dienen.[21] „Die Gestalt des Zylinders erhielt es, weil es zum Abrollen bestimmt war … . […] Eine weitere Eigentümlichkeit bei einem Zylinder ist, daß es in der Abrollung keine Begrenzung gibt; das Bild läßt sich also unendlich abrollen. Von dieser Möglichkeit wurde im Alten Orient aber nur selten Gebrauch gemach, wohl weil die Darstellungen vornehmlich einen religiösen Inhalt hatten und demzufolge nicht zu einem reinen Ornament abgewertet werden durften“ (Hrouda – Scollar 1978: 25-27).

Das Rollsiegel erfüllt auch einen Schmückungszweck. Es ist unter den Schmuckgegenständen einzureihen und gehört in die Kategorie des Kunstgewerbes (ebd., 27).

Zum Vorstellungszweck des Rollsiegels gehören zwei Komponenten, zum einen die individuelle Charakterisierung des Siegelnden, zum anderen eine Sphäre magischen Schutzes durch das religiös geprägte Bildthema. In letzterem Sinne dienen Siegel dann auch dem Eigentümer und noch späteren Generationen, denen sie als Beute- oder Erbstück überkommen sind, als Amulett (Salje 1997).[22] Das Bildthema vom Sieg über Humbaba ver-

---

[21] “The primary function of the seal in Mesopotamian society was to identify its owner, either as an individual or as a member of a group. Even before the middle of the Early Dynastic period some seals were inscribed with personal or institutional names, but in most periods the majority of seals were differentiated only by their imagery. To be recognizable the images must have had significance determined both by traditional usage and by the sacred and secular authorities“ (Pittman ^{2}1988: 17).

[22] “The world of ancient man was pervaded by powerful supernatural spirits capable of influencing all aspects of life. Magic was one of the most effective ways to control and direct these unpredictable forces, and the magical quality of seals was always significant in the Near East. In texts of a more recent period we are told that a dream depicting the loss of a seal might foretell the death of a child. An oft-repeated text of the first-millennium B.C. Neo-Assyrian period … illustrates the power understood to be con-

herrlicht eine Heldentat. Menschen war es gelungen, mit Hilfe des Sonnengottes ein dämonisches, gefährliches Wesen zu besiegen und zu töten. Das Bildthema manifestiert die Bändigung chaotischer Gefahr, wie sie der menschenleere, dichte Bergwald, den Humbaba beschützt und personifiziert, oder das wilde Tier, der syrische Elefant, verbreiten. Es handelt sich um ein Kraftbild. Die dargestellte Heldentat geht auf den Siegelinhaber über. Er kann sich mit Gilgameš und Enkidu identifizieren. Bedenkt man zudem, dass Gilgameš auch ein Unterweltgott war, so ist seine Darstellung religiös eingebunden in die Auseinandersetzung des Individuums mit der Sterblichkeit. Das Siegel als Amulett zu tragen oder ins Grab gelegt zu bekommen, mag den Wunsch ausdrücken, im Leben so heldenhaft zu sein wie Gilgameš und ihm nach dem Tod in der Unterwelt zugesellt zu werden.

4.4 Schlussfolgerung: Der Zweck bestimmt das Motiv.

Die Auswahl der Themen ist beschränkt auf die Tötung Humbabas und damit verbunden die Humbaba-Masken oder Köpfe, den kriegerischen König darauf, die Terrakotten vom Zedernwaldzug mit Humbaba als Kopffüßler, die Tötung des Himmelsstieres. Alle Themen verherrlichen Heldentaten. Das Epos ist ein Heldengesang. Bild und Text stützen das Selbstbewusstsein des Menschen, der mutig Bedrohungen aus dem Bereich des Transzendenten ins Auge sieht.

Gilgameš und Enkidu – gottgleich und doch menschlich – wagen es, Götter zu erzürnen, Enlil durch den Mord am Hüter des Zedernwalds, Ištar durch Ablehnung ihrer Avancen und schonungslose Kritik an ihrem Verhalten. Die Bildthemen verherrlichen Helden, die sich trauen, die Göttin mit der Keule ihres Himmelsstiers zu beschmeißen, und sie so zum Rückzug treiben.[23] Sie verherrlichen Menschen, die sich der Willkür der Götter

tained in seal stones … . […] Related to talismanic function is the value attached to a seal as an heirloom and as a votive offering to the gods“ (Pittman ^{2}1988: 11).

[23] When Enkidu had spoken thus to Gilgameš, Gilgameš himself smote its skull with his axe weighing seven talents. The Bull reared up so high, so high that it overbalanced. It spattered like rain, it spread itself out like the harvested crop. The king took his knife in his hand, just as if he were a master chef. He hit Inana with a haunch, he made her flee away like a pigeon, and demolished those ramparts. Standing by (?) the Bull's head, the king wept bitter tears: "Just as I can destroy you, so shall I do the same to her (?)."As he spoke, he consigned its hide to the streets, he consigned its intestines to the broad square, and the widows' sons of his city each took their share of its meat in baskets. He consigned its carcass to the knacker's, and turned its two horns into flasks for pouring fine oil to Inana in E-ana. For the death of the Bull of Heaven: holy Inana, it is sweet to praise you! (*Gilgamesh and the Bull of Heaven*, ETCSL t.1.8.1.2, Segment D 45-59, a version from Me-Turan; etcsl.orient.ox.ac.uk).

nicht widerstandslos beugen, sondern ihr Geschick, das letztlich sowieso zum Tod führt, heldenhaft tragen.

Der Zweck des Bildes bestimmt das ausgesuchte Motiv. Bilder, deren Gebrauchszweck als Grenzmarkierung an Durchgängen architektonischer Planung unterliegen, als Siegesstele der königlichen Machtdemonstration dienen oder auf Siegeln zur Personencharakterisierung, werden Motive tragen, die etwas Positives ausdrücken. Das gilt noch mehr, wenn man den Schmückungszweck berücksichtigt. Der Vorstellungszweck aller Bildthemen aus dem Stoff des Gilgameš strahlt etwas Heldenhaftes aus. Der Zweck des Bildes, etwas Schützendes und Kraft Verleihendes zu sein, erklärt, warum bestimmte Themen nicht vorkommen können.

Joachim Ménant hatte sich gewundert, dass das Sintflutthema die Siegelschneider nicht interessiert zu haben schien. Es kommt in der altorientalischen Kunst überhaupt nicht vor. Der mesopotamische Stoff der Sintflut ist nämlich weder positiv noch heldenhaft. Die Sintfluterzählung ist kein epischer Heldengesang, sondern ein ätiologischer Mythos. Der Sintflutheld ist kein Held, insofern er einen Feind niederringen musste, sondern nur im narrativen Sinn als Hauptperson. Der wirkliche Held der Sintflutgeschichte ist der Gott Ea/Enki. Er vereitelt den Plan der anderen Götter, die Menschheit zu vernichten. Dieser Vernichtungsplan hat nichts Positives, zumal er von Enlil unüberlegt und willkürlich gefasst wird. Was wäre nachahmenswert oder heldenhaft an der mesopotamischen Sintflutgeschichte? Die Entrückung des Sintfluthelden ins ewige Leben ist eine Verlegenheitslösung. Nur so kann Enlils Beschluss bestehen bleiben, dass die ganze Menschheit ausgetilgt werden sollte. Die Überlebenden verschwinden in der Anderswelt auf der Insel der Seligen. Das dem Sintfluthelden geschenkte ewige Leben bleibt allen anderen Sterblichen verwehrt. Welchen positiven Vorstellungszweck sollte man im Alten Orient mit einer Abbildung der Arche oder der Sintflut verbinden?

Wenn das Thema von der Arche Noahs in der christlichen Ikonographie auftaucht, so deshalb, weil erstens die Sintfluterzählung in der Bibel durch die Zusammenlegung des vernichtenden Enlil, des rettenden Enki/Ea und der bestürzt schwörenden Nintu/Mami in dem einen biblischen Gott einen anderen göttlichen Helden und einen heilvolleren Ausgang hat (Baumgart 1997, 1999) und zweitens weil Noah und die Arche typologisch zur neutestamentlichen Botschaft von der Auferstehung gehören (Jakob 1889: 596). Die Rettung aus Wasserfluten zum Leben wird den Christgläubigen zum Bild für die Wiedergeburt aus dem Wasser der Taufe.

Der Atramhasis-Mythos mit seiner Sintfluterzählung gehört einer ganz anderen literarischen Gattung an als das Gilgameš-Epos. Das eine ist eine Ätiologie der Daseinsordnung, das andere ein Heldengesang. Darin mag der Grund dafür liegen, dass zwar die Heldentat des Gilgameš, bis zum Sintfluthelden vorgedrungen zu sein, schon im 3. Jahrtausend v. Chr. be-

sungen wurde, die Erzählung von der Sintflut aber erst spät in die 11. Tafel des Epos Aufnahme fand (Steymans 2010; Mittermayer in diesem Band).

LITERATURVERZEICHNIS

Amiet, Pierre, 1960, "Le problème de la représentation de Gilgameš dans l'art", in: Paul Garelli (Hg.), Gilgameš et sa légende. Études recueillies par Paul Garelli à l'occasion de la VIIe Rencontre Assyriologique Internationale, Paris 1958 (Cahiers du groupe François-Thureau-Dangin 1), Paris, 169-173.

Assante, Julia, 2002, "Style and Replication in 'Old Babylonian' Terracotta Plaques: Strategies for Entrapping the Power of Images", in: O. Loretz – K. Metzler – H. Schaudig (Hg.), Ex Mesopotamia et Syria Lux. Festschrift für Manfied Dietrich (Alter Orient und Altes Testament 281), Münster, 1-29.

— 2003, "From Whores to Hierodules: The Historiographic Invention of Mesopotamian Female Sex Professionals", in: Alice A. Donohue – Mark D. Fullerton (Hg.), Ancient Art and its Historiography. Cambridge UK, 13-47.

Avanasyeva, Veronika K., 1971, "Gilgameš and Enkidu in Glyptic Art and the Epic": Klio, Beiträge zur alten Geschichte 52, 59-75.

Barrelet, Marie-Thérèse, 1968, "Remarques sur une decouverte faite à Tell Rimah. 'Face de Humbaba' et conventions iconographiques": Iraq 30, 206-214.

Barthes, Roland, 1988 (1997), Das semiologische Abenteuer (Edition Suhrkamp 1441 Neue Folge 441), Frankfurt am Main.

Baumgart, Norbert Clemens, 1997, „Utnapischtims Arche. Ihre Transparenz für eine Zikkurrat und die Flutchaosüberwindung im mesopotamischen Kultbau": Mitteilungen für Anthropologie und Religionsgeschichte 12, 181-229;

— 1999, Die Umkehr des Schöpfergottes. Zu Komposition und religionsgeschichtlichem Hintergrund von Gen 5-9 (Herders Biblische Studien 22), Freiburg i. Br. 1999.

Beckman, Gary, 2003, "Gilgamesh in Ḫatti", in: Gary Beckman – Richard Beal – Gregory McMahon (Hg.), Hittite Studies in Honor of Harry A. Hoffner Jr. on the Occasion of his 65th Birthday, Winona Lake, Ind., 37-57.

Beke, Lázló, ^{6}2003, „Postmoderne Phänomene und New Art History", in: Hans Belting, u.a. (Hg.), Kunstgeschichte. Eine Einführung. 6., überarbeitete und erweiterte Aufl., Berlin, 379-399.

Białostocki, Jan, 1958, "Iconografia e iconologia", in: Istituto per la collaborazione culturale (Hg.), Enciclopedia universale dell'arte. Vol. 7: Guardi-Istituzioni e associazioni. Venezia-Roma, 163-177. cf. "Iconography", in: Encyclopedia of World Art. Vol. 7. New York, 1959-68, 769-785.

Black, Jeremy – Green, Anthony, ^{4}2000 (1992), Gods, Demons and Symbols of Ancient Mesopotamia. An Illustrated Dictionary, Austin.

Boehmer, Rainer Michael, 1965, Die Entwicklung der Glyptik während der Akkad-Zeit (Untersuchungen zur Assyriologie und vorderasiatischen Archäologie 4), Berlin.

Böhme, Hartmut – Matussek, Peter – Müller, Lothar, ^{3}2007 (2000), Orientierung Kulturwissenschaft. Was sie kann, was sie will (rowohlt encyklopädie), Reinbeck bei Hamburg.

Borowski, Elie, 1947, Cylindres et cachets orientaux conservés dans les collections suisses. Contribution à l'histoire de la glyptique en Asie Occidentale, Ascona.

Büttner, Frank – Gottdang, Andrea, 2006, Einführung in die Ikonographie. Wege zur Deutung von Bildinhalten (Studium), München.
Busse, Hans-Berthold, 1981, Kunst und Wissenschaft: Untersuchungen zur Ästhetik und Methodik der Kunstgeschichtswissenschaft (Mäander Kunstwissenschaft), Mittenwald.
Collon, Dominique 1982, Catalogue of the Western Asiatic seals in the British Museum, cylinder seals. Volume 2, Akkadian-post Akkadian Ur III- periods, London.
— 2002, "The Depiction of Giants", in: Lamia Al-Gailani Werr [et al.] (Hg.), Of Pots and Plans. Papers on the Archaeology and History of Mesopotamia and Syria, presented to David Oates in Honour of his 75th Birthday, London, 32-46.
Curtius, Ludwig, 1912, Studien zur Geschichte der altorientalischen Kunst (Sitzungsberichte der Königlich Bayerischen Akademie der Wissenschaften München /Philosophisch-Historische Klasse 7), München.
D'Alleva, Anne, 2005, Methods & theories of art history, London.
Davis, Whitney, 1996, "Taxonomy", in : Jane Turner (Hg.), The Dictionary of Art. Volume 30. Summonte to Tinne, New York, 381-383.
Delaporte, Louis, I 1920 – II 1923, Catalogue des cylindres, cachets et pierres gravées de style oriental. Musée du Louvre. 2 Bde., Paris.
Duroy, Rolf – Kerner, Günter, ^{3}1988 (1985), „Kunst als Zeichen: Die semiotisch-sigmatische Methode", in: Hans Belting (Hg.), Kunstgeschichte. Eine Einführung. 3. durchges. u. erw. Aufl., Berlin, 258-279.
Elkins, James, 1996, "Style", in: Jane Turner (Hg.), The Dictionary of Art. Volume 29. Södermark to Summerson, New York, 876-883.
Elsen-Novák, Gabrielle – Novák, Mirko, 2005, „ ‚Ich bin der wahre Weinstock und mein Vater ist der Weingärtner'. Zur Semiotik des Weinstocks in Joh 15,1-8 aus Sicht der Altorientalistik", in: Annette Weissenrieder – Friederike Wendt – Petra von Gemünden (Hg.), Picturing the New Testament. Studies in ancient visual images (Wissenschaftliche Untersuchungen zum Neuen Testament. Reihe 2 193), Tübingen, 183-206.
— 2006, „Der ‚König der Gerechtigkeit'. Zur Ikonologie und Teleologie des ‚Codex' Hammurapi": Baghdader Mitteilungen 37, 131-155.
Feist, Peter H., 1999, „Riegl, Alois", in: Peter Betthausen – Peter H. Feist – Christiane Fork (Hg.), Metzler Kunsthistoriker Lexikon. Zweihundert Porträts deutschsprachiger Autoren aus vier Jahrhunderten, Stuttgart – Weimar, 323-326.
Frankfort, Henri, 1939, Cylinder seals. A documentary essay on the art and religion of the ancient Near East, London.
Frayne, Douglas, 1999, "The Birth of Gilgamesh in Ancient Mesopotamian Art": Bulletin of the Canadian Society for Mesopotamian Studies 34, 39-50.
George, Andrew R., 2003, The Babylonian Gilgamesh Epic, Oxford.
— 2007, "The Epic of Gilgameš. Thoughts on Genre and Meaning", in: Joseph Azize – Noel Weeks (Hg.), Gilgameš and the World of Assyria. Proceedings of the Conference Held at Mandelbaum House, The University of Sidney, 21-23 July 2004 (Ancient Near Eastern Studies. Supplement 21), Löwen – Paris, 37-65.
Green, Anthony, 1985, "A note on the 'Scorpion-Man' and Pazuzu (Plates VII-XV)": Iraq 47, 75-82.

— 1997a, "Myths in Mesopotamian Art", in: Irving L. Finkel – Markham Judah Geller (Hg.), Sumerian Gods and Their Representations (Cuneiform Monographs 7), Groningen, 135-158.

— 1997b, „Mischwesen. B", in: Dietz Otto Edzard (Hg.), Reallexikon der Assyriologie und der Vorderasiatischen Archäologie 4, 8, 246-264.

Greimas, Algirdas Julien, 1971, Strukturale Semantik: Methodologische Untersuchungen (Wissenschaftstheorie, Wissenschaft und Philosophie 4), Braunschweig.

Gubel, Eric – Overlaet, Bruno, 2007, De Gilgamesh à Zénobie – Proche-Orient et Iran. Bruxelles, Belgique – Musée du cinquantenaire, Musées Royaux d'art et d'histoire (du 6 décembre 2007 au 27 avril 2008), Bruxelles.

Hatt, Michael – Klonk, Charlotte, 2006, Art history. A critical introduction to its methods, Manchester.

Hrouda, Barthel – Scollar, Irwin (Hg.), 1978, Methoden der Archäologie. Eine Einführung in ihre naturwissenschaftlichen Techniken (Beck'sche Elementarbücher), München.

de Hulster, Izaak J., 2009, Iconographic Exegesis and Third Isaiah (Forschungen zum Alten Testament. 2. Reihe 36), Tübingen.

Jakob, Georg, 1889, „Ikonographie", in: Joseph Cardinal Hergenröther – Franz Kaulen (Hg.), Wetzler und Welte's Kirchenlexikon. Bd. 6 Himmelfahrt Christi bis Invencus, Freiburg i. Br., 593-600.

Keel-Leu, Hildi – Teissier, Beatrice, 2004, Die vorderasiatischen Rollsiegel der Sammlungen „Bibel+Orient" der Universität Freiburg Schweiz (Orbis Biblicus et Orientalis 200), Freiburg/Schweiz – Göttingen.

Keel, Othmar, 1975, „Kanaanäische Sühneriten auf ägyptischen Tempelreliefs": Vetus Testamentum 25, 413-469.

— 1992, Das Recht der Bilder gesehen zu werden. Drei Fallstudien zur Methode der Interpretation altorientalischer Bilder (Orbis Biblicus et Orientalis 122), Freiburg/Schweiz – Göttingen.

— unveröffentlicht, „Die ikonographische und ikonologische Interpretation altorientalischer Kunst. Das Methodenschema Panofskys und ein paar Schritte darüber hinaus".

— – Uehlinger, Christoph, 1994, „Der Assyrerkönig Salmanassar III. und Jehu von Israel auf dem Schwarzen Obelisken aus Nimrud": Zeitschrift für Katholische Theologie 116, 391-420.

Kelly-Buccellati, Marylin, 2006, "Gilgamesh at Urkesh? Literary Motifs and iconographic Identifications", in: P. Butterlin – M. Lebeau – P. Béatrice (Hg.), Les espaces syro-mésopotamiens. Dimensions de l'expérience humaine au Proche-Orient ancien Volume d'hommage offert à Jean-Claude Margueron (Subartu 17), Turnhout, 403-414.

Kestner-Museum, 2007, Gilgamesch: Archäologie einer unsterblichen Gestalt im Alten Orient. Begleitbuch zur gleichnamigen Ausstellung vom 25. Oktober 2007 bis 24. Februar 2008. Redaktion: Dominik Bonatz, Anne Viola Siebert, Hannover.

van Koppen, Frans, 2004, "Het Gilgameš Epos: van heldenzang to heldenmonument": Phoenix. Bulletin uitgegeven door het Vooraziatisch-Egyptisch Genootschap Ex Oriente Lux 50/1, 22-40.

Kultermann, Udo, 1990, Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft, München.
Lambert, Wilfred G., 1987, "Gilgamesh in Literature and Art. The Second and First Millennia", in: Ann E. Farkas – Prudence O. Harper – Evelyn B. Harrison (Hg.), Monsters and demons in the ancient and medieval worlds. Papers presented in honour of Edith Porada (Series of Franklin Jasper Walls Lectures 10), Mainz, 37-52, plate VII-XI.
Maul, Stefan M., ^{4}2008, Das Gilgamesch-Epos, München.
Ménant, Joachim, 1883, 1886, Les pierres gravées de la Haute-Asie. Recherches sur la glyptique orientale, 2 Bde. Paris.
Moortgat, Anton, ^{2}1966, 1940, Vorderasiatische Rollsiegel. Ein Beitrag zur Geschichte der Steinschneidekunst, Berlin.
Oates, David, 1965, "The Excavations at Tell Rimah, 1964": Iraq 27, 62-80.
— 1968, "The Excarvations at Tell Rimah, 1966": Iraq 29, 70-96.
Offner, Gratianne, 1960, L'Épopée de Gilgameš a-t-elle été fixée dans l'art?, in: Paul Garelli (Hg.), Gilgameš et sa légende. Études recueillies par Paul Garelli à l'occasion de la VIIe Rencontre Assyriologique Internationale, Paris 1958 (Cahiers du groupe François-Thureau-Dangin 1), Paris, 175-181.
Opificius, Ruth, 1970, „Gilgamesch und Enkidu in der bildenden Kunst", in: Hermann Pohle – Gustav Mahr (Hg.), Festschrift zum hundertjährigen Bestehen der Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte, 1869-1969 III, Berlin, 286-292.
Opitz, Dietrich, 1928/29, „Der Tod des Ḫumbaba": Archiv für Orientforschung 5, 207-213.
Ornan, Tallay, 2005, The Triumph of the Symbol. Prictoral Representation of Deities in Mesopotamia and the Biblical Image Ban (Orbis Biblicus et Orientalis 213), Fribourg – Göttingen.
Parrot, André, 1969, „Scènes de guerre à Larsa": Iraq 36, 64-67.
Pittman, Holly, ^{2}1988 (1987), Ancient Art in Miniature. Near Eastern Seals from the Collection of Martin and Sarah Cherkasky, New York.
Porada, Edith, 1947, Mesopotamian art in cylinder seals of the Pierpont Morgan Library, New York.
Reade, Julian, 2005 (^{2}2000 reprinted, 1991), Mesopotamia, London.
Riegl, Alois, 1899 (1966), Historische Grammatik der bildenden Künste. Aus dem Nachlass hrsg. von Karl M. Swoboda und Otto Pächt, Graz – Köln.
Salje, Beate, 1997, „Siegelverwendung im privaten Bereich. ‚Schmuck' – Amulett – Grabbeigabe", in: Evelyn Klengel-Brandt (Hg.), Mit sieben Siegeln versehen. Das Siegel in Wirtschaft und Kunst des Alten Orients, Mainz, 125-137.
Sallaberger, Walther, 2008, Das Gilgamesch-Epos. Mythos, Werk und Tradition. (Beck'sche Reihe 2443. Wissen), München.
Schroer, Silvia, 2004, „Idole – die faszinierende Vielfalt der Frauen- und Göttinnenfigürchen", in: Othmar Keel – Silvia Schroer (Hg.), Eva – Mutter alles Lebendigen. Frauen- und Göttinnenidole aus dem Alten Orient. Fribourg, 8-25.
Schrott, Raoul, 2001, Gilgamesch. Epos, München.
Smith, George, 1872, Chaldaean Account of the Deluge, from terra cotta Tablets found at Nineveh, and now in the British Museum, London.
— 1876, The Chaldean Account of Genesis. Containing the description of the Creation, the Fall of man [...], London = 1876, Chaldäische Genesis. Kei-

linschriftliche Berichte über Schöpfung, Sündenfall, Sintfluth, Thurmbau und Nimrod, nebst vielen anderen Fragmenten ältesten babylonisch-assyrischen Schriftthums; autorisirte Übersetzung von Hermann Delitzsch nebst Erläuterungen und Fortgesetzten Forschungen von Friedrich Delitzsch, Leipzig.

Snodgrass Anthony, 1998, Homer and the Artists. Text and Picture in Early Greek Art, Cambridge.

Steymans, Hans Ulrich, 2010, „Gilgameš und Genesis 1-9“: Biblische Zeitschrift 54, 201-228.

Tietze, Hans, 1913, Die Methode der Kunstgeschichte. Ein Versuch, Leipzig.

Uehlinger, Christoph, 1993, “Northwest Semitic Inscribed Seals, Iconography and Syro-Palestinian Religions of Iron Age II. Some Afterthoughts and Conclusions”, in: Benjamin Sass – Christoph Uehlinger (Hg.), Studies in the Iconography of Northwest Semitic Inscribed Seals. Proceedings of a Symposium held in Fribourg on April 17-20 1991 (Orbis Biblicus et Orientalis 125), Freiburg/Schweiz – Göttingen, 257-288.

— 2001, „Bildquellen und »Geschichte« Israels. Grundsätzliche Überlegungen und Fallbeispiele“, in: Christof Hardmeier (Hg.), Steine – Bilder – Texte. Historische Evidenz ausserbiblischer und biblischer Quellen (Arbeiten zur Bibel und ihrer Geschichte 5), Leipzig, 25-77.

— ^{2}2009 (2007), “Neither Eyewitnesses, Nor Windows to the Past, but Valuable Testimony in its Own Right. Remarks on Iconography, Source Criticism and Ancient Data-Processing”, in: H. G. M. Williamson (Hg.), Understanding the History of Ancient Israel (Proceedings of the British Academy 143), reprint, Oxford, 173-228.

Weissenrieder, Annette – Wendt, Frederike, 2005, “Images as Communication. The Methods of Iconography”, in: Annette Weissenrieder – Friederike Wendt – Petra von Gemünden (Hg.), Picturing the New Testament. Studies in ancient visual images (Wissenschaftliche Untersuchungen zum Neuen Testament. Reihe 2 193), Tübingen, 3-49.

Von der Archäologie zur Ikonographie. Methodengeschichtliche Einordnung der Beiträge dieses Bandes

Hans Ulrich Steymans

The terms 'iconography' and 'iconology' have often been used loosely and interchangeably. In order to understand, which method the authors of this book apply, this article connects them to the history of the academic disciplines of archaeology and history of art. A. Moortgat and H. Frankfort were the first to obtain university chairs in Ancient Near Eastern archaeology. Moortgat can be linked to the principle representative of iconography in the 19th *century, A. Springer. Frankfort was a pioneer in applying the methods of iconography and iconology established by A. Warburg and E. Panofsky. In critical connection to the Vienna School of art history, J. Strzygowski combined an interest in formalism with cultural history. His student E. Porada, professor at Columbia University in New York, supervised the dissertations of D. Collon, P. Beck (T. Ornan's professor), and I. J. Winter (M.-A. Ataç's professor). R. Opificius and U. Seidl were Moortgat's students. While W. G. Lambert and D. Frayne, the two philologists contributing to iconography in this book, embrace the* 19th *century concept that art illustrates literature, and propose a positivistic approach to philology and art history, the remaining authors apply three methods, namely* formalism *with its focus on style and typology,* iconography, *and* semiotics. *R. Opificius traces the* stylistic *evolution of three-figure-contest-scenes with Gilgameš and Enkidu vanquishing Humbaba. D. Collon establishes a complete chronological* typology *of the three-figure-contest-scene with three anthropomorphic figures in combat. U. Seidl applies Panofsky's first two methodical steps of* iconography *to Old Babylonian terracotta reliefs. T. Ornan's article can be read as an application of Othmar Keel's three methodological steps, which he developed as an improvement on Panofsky's "logos"-centred way of interpreting art. Ornan continuously uses two of the keywords that characterise Keel's first two methodological steps, namely* Motif *and* Scene. *She describes iconographic themes typologically depicted as what she calls two-heroes-one-rival formula. By mentioning monumental picture cycles she deals with the combination of scenes decorating particular sites. Without explicitly using the term, she comes near to the third step of Keel's method called* Decoration. *H. U. Steymans interprets two cyl-*

inder seals, the first roughly following Panofsky's approach, the second is tentatively treated following Keel. M.-A. Ataç builds on I. J. Winter's semiotic *and cultural historical methods.*

Die Ikonographie wurde im 19. Jh. von A. Springer als Teil einer historisch-kritisch arbeitenden Kunstgeschichte unterrichtet. Von ihm lässt sich einerseits eine wissenschaftsgeschichtliche Linie zu A. Moortgat ziehen, dem Doktorvater von R. Opificius und U. Seidl. Andererseits führt von ihm auch eine Entwicklungslinie zu E. Panofsky und A. Warburg, mit denen man die Ikonographie und Ikonologie verbindet. H. Frankfort führte diese Methoden in die altorientalische Archäologie ein. Dem Formalismus der Wiener Schule im weiteren Sinne zuzurechnen ist J. Strzygowski, bei dem E. Porada studiert hat. Als Professorin an der Columbia University in New York betreute sie die Doktorarbeiten von D. Collon, P. Beck (Doktormutter von T. Ornan in Tel Aviv) und Irene J. Winter (Doktormutter von M.-A. Ataç in Harward). Während W. G. Lambert und D. Frayne als Philologen dem Konzept folgen, Kunst illustriere Literatur, wenden die kunstgeschichtlich arbeitenden Autoren dieses Bandes drei methodische Zugänge an, nämlich Formalismus, Ikonographie und Semiotik. R. Opificius wagt den Schritt von formaler Stilgeschichte *zur ikonographischen Deutung. Dezidiert formal legt D.Collon eine entwicklungsgeschichtliche* Typologie *der Dreifiguren-Kampfszene mit einem anthropomorphen Besiegten in der Mitte vor. U. Seidl liefert im Sinne Panofskys eine* vor-ikonographische *Beschreibung altbabylonischer Terrakotten und schließt mit einer* ikonographischen *Analyse des darauf dargestellten Themas. T. Ornans Artikel kann als Anwendung der drei Methodenschritte gelesen werden, die O. Keel in Auseinandersetzung mit Panofskys „Logos"-zentrierter Vorgehensweise entwickelt hat. Durch P. Beck formalistisch geschult, findet Ornan auch einen typologischen Begriff für ihr ikonographisches Thema, nämlich* two-heroes-one-rival formula. *H. U. Steymans interpretiert in seinem Artikel zwei Rollsiegel aus der Levante, das eine nach Panofskys, das andere versuchsweise nach Keels Methodenschema. M.-A. Ataç folgt der* semiotischen *und kulturgeschichtlichen Methode von I. J. Winter.*

Ikonographie in unterschiedlichem Sinne verstanden, Formalismus und Semiotik sind die kunstgeschichtlichen Methoden, die in diesem Sammelband zur Analyse von Bildwerken angewandt werden. Wann sind diese Methoden entstanden und wie hängen sie zusammen? Alle kunsthistorisch argumentierenden Autoren dieses Buches lassen sich in einen mit Johann Joachim Winckelmann beginnenden wissenschaftlichen Stammbaum der Archäologie und Kunstgeschichte einordnen.

In diesem Sammelband nicht vertreten ist der in der altorientalischen Archäologie ebenfalls häufig anzutreffende Ansatz der kunstgeschichtlichen Alters- und Ortssicherung des Gegenstandes aus Kennerschaft (Bernbeck 1997: 33; Rosenberg 1989: 295; Elsen-Novák – Novák 2005: 185-

188).[1] Er umfasst die Materialkunde als Ermittlung der Werkstoffe, handwerklichen Technik und Maße, die Quellenkunde als Einbeziehung schriftlicher Überlieferung und Epigraphik sowie die Realienkunde, z.B. Siegelkunde und Stilkritik (Sauerländer ^{6}2003: 53-59, 129). Das Anliegen dieser Methode ist die Unterscheidung von Original und Fälschung sowie die Lokalisierung und Datierung, kaum aber die Deutung des Darstellungsinhalts. Für Gilgameš als Inhalt von Bildwerken kann diese Verfahrensweise nichts beitragen.[2]

1. Methodengeschichte der Kunstwissenschaft und Archäologie

Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) gilt als Begründer beider Disziplinen, der wissenschaftlichen Archäologie (Hauser 2006; Sichtermann 1996; Bruer 1994) und der wissenschaftlichen Kunstgeschichte (Kultermann 1996: 60f). Archäologisch erforschte er die römischen und griechischen Monumente der Antike. So wurde die klassische Archäologie die Mutter der vorderasiatischen Archäologie.

In Deutschland begründete Anton Moortgat (1897-1977) die vorderasiatische Archäologie als eigenes Universitätsfach. Aus Belgien stammend, studierte er zunächst Kunstgeschichte in Gent, seit 1919 klassische Archäologie, Klassische Philologie und Alte Geschichte in München und Berlin u.a. bei Gerhart Rodenwaldt und Adolph David Goldschmidt. 1923

---

[1] Zur Analyse vorderorientalischer Bildwerke wurden auch kunstpsychologische und rezeptionstheoretische Sichtweisen (Czichon 1992; Meyer 1997: 699f), die auf Ernst Gombrich (1909-2001) und Rudolf Arnheim (1904-2007) basieren, sowie strukturalistische Ansätze (Bachmann 1996; Elsen-Novák – Novák 2006; Steymans 2007; Steymans 2009: 28-31) angewandt. Ikonologie betreibt z.B. Calmeyer 1985-86, Ikonographie jüngst Ben-Shlomo 2010.

[2] „Die *Gegenstandssicherung* wird in einer weitgehend empirischen Wissenschaft, wie die Kunstgeschichte es nun einmal auch ist, immer die Position der Grundlagenforschung behalten. [...] Auch haben wir hier nur vom materiellen Befund und dann von der Sicherung in der Zeit, im Raum, schließlich von der Identifizierung der Künstler gesprochen. Die moderne Kunstgeschichte will aber noch ganz andere Aspekte ihres Gegenstandes sichern. Kunstwerke bilden ab, machen Mitteilungen, sind Zeichen. Man muss sie lesen können. Die *Sicherung des Darstellungsinhalts*, wie sie die Ikonographie, die Ikonologie als ... Zweige der Wissenschaft versuchen, ist nicht weniger wichtig als die Feststellung des Alters, des Ortes oder des Meisters. [...] Das überlieferte Wissen, das mit den örtlichen Gebräuchen, mit der Lehre und der Botschaft der christlichen Kirchen, mit der humanistischen Bildung verknüpft war, hat seine orientierende Bedeutung verloren und gerät unvermeidlich in Vergessenheit. Um so notwendiger ist es für eine historische Wissenschaft wie die Kunstgeschichte, an jene erloschenen Bildinhalte zu erinnern, sie durch gelehrte Arbeit zu rekonstruieren und wenigstens für das Nachschlagen und Nachlesen verfügbar zu machen“ (Sauerländer ^{2}2003: 149 Hervorhebung im Original).

promovierte er bei Ferdinand Noack (1865-1931).[3] Ihm wurde 1948 der Lehrstuhl für Vorderasiatische Archäologie an der neu gegründeten Freien Universität Berlin eingerichtet (Kühne 1997: 69f). Anton Moortgat war der Doktorvater von Ruth Opificius, deren Aufsatz aus dem Jahre 1970 hier abgedruckt wird, und von Ursula Seidl, die 2006 mit einem Vortrag über ihre innovative Deutung bestimmter Typen von altbabylonischen Tonreliefs den Anstoß zu diesem Sammelband gegeben hat.

Henri (Hans) Frankfort (1897-1954) gilt als Begründer von Ancient Near Eastern Archaeology als universitärer Disziplin im englischsprachigen Raum. In den Niederlanden geboren, studierte er Klassische Philologie an der Universität von Amsterdam. Seine Doktorarbeit schrieb er an der British School of Archaeology in Athen und reichte sie an der Universität von Leiden ein. 1925 war Frankfort zum Leiter der Ausgrabungen in Tell el-Amarna, Abydos und Armant (Ägypten) ernannt worden. 1929 lud man ihn ein, die Ausgrabungen des Oriental Institute der Universität Chicago im Irak zu leiten. 1932 wurde Frankfort zum Research Professor of Oriental Archaeology in Chicago ernannt. Dort hat er bis 1949 gelehrt. In Henri Frankfort fließen die klassische Archäologie und die kunstgeschichtliche Methode der Ikonographie und Ikonologie erstmalig zusammen. Von der Griechischen Sprache wandte er sich zur ägyptischen und mesopotamischen Archäologie und lehrte bereits in den dreißiger Jahren an dem nach London überführten Warburg Institut, welches er ab 1949 sogar leitete. Kein Wunder, dass sein Artikel *Gods and myths on Sargonid Seals*[4] als die erste Anwendung der ikonographischen und ikonologischen Methoden von Panofsky und Warburg in der Altorientalistik gilt (Orthmann 1971: 225-229; Sorensen 2000: Art. Frankfort, Henri).

An der Universität von Chicago, wo für Frankfort der erste amerikanische Lehrstuhl in altorientalischer Archäologie eingerichtet worden war, studierte seit 1938 Helene J. Kantor (1919-1993), die dort 1945 ihr Doktorat abschloss, im selben Jahr Forschungsassistentin wurde, ab 1951 auch am Department of Near Eastern Languages and Civilizations des Oriental Institute unterrichtete und dort von 1963 bis 1989 Professorin war. Sie hat Henri Frankfort persönlich gekannt und seine wissenschaftliche Unterstützung erfahren (Kantor 1947: 3f). Ihre Vorlesungen besuchte Irene J. Winter (*1940), die an der der Universität Chicago im Jahre 1968 ihre Masterarbeit über Elfenbeinarbeiten und die Phönizier abschloss.[5] Obwohl Kantor in ihrer unpublizierten Doktorarbeit Panofskys Theorien auf akkadische Glyptik angewandt hatte, war ihr Unterricht eher empirisch ausgerichtet. Ohne dass ihr der kunstgeschichtliche Ansatz der Ikonographie am Oriental Institute theoretisch nahegebracht worden wäre, absorbierte Irene J.

---

[3] Ferdinand Noack (1865-1931) beendete sein Studium in Gießen mit einer Dissertation über Euripides. Von 1916-1931 lehrte er Archäologie in Berlin.

[4] Iraq 1 (1934) 2-29.

[5] The Carmona Ivories and the Phoenicians in Spain.

Winter die Methodologie wohl implizit in den Lehrveranstaltungen von Kantor, denn als sie beim Schreiben ihrer Dissertation auf Arbeiten von Panofsky und die von Meyer Schapiro (1904-1996) über Stil stieß, löste das in ihr eine Resonanz aus. So stellte sie ihrer Doktorarbeit als Motto ein Zitat von Erwin Panofsky voran (Winter 1975: 30). Othmar Keel verbrachte von Herbst 1971 bis Sommer 1972 am Oriental Institute in Chicago ein Forschungsjahr und besuchte die Vorlesungen von Helene J. Kantor. Während dieses Aufenthalts wurde er mit den Arbeiten Panofskys vertraut, die in den USA großen Widerhall fanden.[6]

Bei Irene J. Winter laufen kunsthistorische Methoden zusammen, die einerseits über Edith Porada, bei der sie and der Columbia Universität in New York ihre Doktorarbeit geschrieben hat (Cheng – Feldman 2007: 3f), dem Formalismus und andererseits über das Oriental Institute und Henri Frankfort der Ikonologie verpflichtet sind. Irene J. Winters Arbeitsmethoden und Lehrinhalte umfassten Stiluntersuchungen, Erzähltheorien, Semiotik und Rezeptionsästhetik (Russell 2007: 14). Sie unterrichtete schließlich in Harvard und war dort die Doktormutter von Mehmet-Ali Ataç, der ihren kulturgeschichtlichen und semiotischen Ansatz aufgreift.

Edith Porada (1912-1994) hatte 1936 am Institut für Orientalistik der Universität Wien, das damals von Viktor Christian geleitete wurde (Hunger 2004: 20f), mit einer Dissertation über die Rollsiegel der Akkadzeit promoviert. Zuvor hatte sie auch bei dem Kunsthistoriker Josef Strzygowski, der im weiteren Sinne der Wiener Schule der Kunstgeschichte zugerechnet werden kann, studiert. Obwohl er an Kulturgeschichte interessiert war, legte er auch methodische Grundlagen für eine strukturale Analyse des Kunstwerks, die von Hans Sedlmayr in der Wiener Schule aufgegriffen wurden. Als einer der ersten hat er eine vergleichende Kunstwissenschaft angestrebt und unterrichtete 1922 in Havard und Bryn Mawr (Kultermann 1990: 156; Sorensen, 2000: Art. Strzygowski, Josef; Lachnit 1996). Edith Porada emigrierte 1938 nach New York und wurde 1962 Professor für Art History and Archaeology an der Columbia University (Bleibtreu 2001; Collon 2003-2005). Dort betreute sie nicht nur die Dissertationen von Helene J. Kantor und Pirhiya Beck, der Lehrerin von Tallay Ornan, sondern auch die Doktorarbeit von Dominique Collon, die in ihrem in diesem Band nachgedruckten Artikel eine Typenlehre der Dreifiguren-Kampfszene aufstellt. Damit wendet sie eine Methode an, die von Alois Riegl, einem Anführer der Wiener Schule, in die Kunstgeschichte eingeführt worden war (Kultermann 1990: 155).

Josef Strzygowski (1862-1941) hatte in Wien bei Moriz Thausing und Rudolf Eitelberger von Edelberg studiert, später in Berlin und schließlich in München bei Heinrich von Brunn gearbeitet, unter dessen Leitung er

[6] Die Ausführungen über den Einfluss von Helene J. Kantor auf Irene J. Winter und Othmar Keel beruhen auf persönlichen Mitteilungen beider.

1885 seine Dissertation fertig stellte. Zunächst Professor in Graz, wurde er 1909 auf den so genannten ersten Lehrstuhl für Kunstgeschichte an die Universität Wien berufen, während Max Dvorák (1874-1921) den zweiten Lehrstuhl als Nachfolger von Franz Wickhoff, dem Kollegen Alois Riegls, erhielt. Zunächst bestand Feindschaft zwischen beiden kunstgeschichtlichen Lehrstühlen. Als 1933 anlässlich der Emeritierung von Strzygowski dessen Lehrstuhl aufgelöst wurde und 1936 Hans Sedlmayr (1896-1984) den Lehrstuhl für Kunstgeschichte übernahm, endete die Rivalität (Feist 1999b).

Noch in Graz studierte bei Josef Strzygowski der klassische Archäologe Arnold Schober (1886-1959), der 1909 ebendort bei Hans Schrader promovierte. Nachdem er 1921 die Lehrberechtigung für Klassische Archäologie an der Universität Wien erhalten hatte und 1927 dort außerordentlicher Professor geworden war, kam Schober 1935 als außerordentlicher Professor an die Universität Graz, wo er von 1940-1945 ordentlicher Professor war (Diez 1988). Bei ihm promovierte 1937 Erna Diez (1913-2001), nachdem sie zunächst in Wien klassische Philologie, Archäologie, Kunstgeschichte und Geschichte studiert hatte (Schwarz 2002). Erna Diez ist also kunstgeschichtlich durch ihr Studium mit der Wiener Schule und deren Formalismus und über ihren Doktorvater mit Josef Strzygowski verbunden. Bei ihr hat Erika Bleibtreu, meine Professorin für Vorderorientalische Archäologie in Wien, klassische Archäologie studiert. Als sie zur Altorientalistik wechselte, war Margarete Falkner (1922-1962), Professorin für Vorderasiatische Archäologie in Graz, ihre Lehrerin.[7] In ihren Vorlesungen über mesopotamische Glyptik und neuassyrische Reliefkunst lehrte Erika Bleibtreu die Studierenden, die Bildwerke formal zu beschreiben und stilgeschichtlich einzuordnen. Mit Hypothesen zur Deutung der Bilder hielt sie sich zurück, wenn die Deutung nicht durch irgendeinen Textbeleg erhärtet werden konnte.

Mit Anton Moortgat, Henri Frankfort, Josef Strzygowski und der Wiener Schule sind die Verbindungsglieder zwischen den Autoren dieses Sammelbandes und der Wissenschaftsgeschichte identifiziert. Lässt sich ein Stammbaum von ihnen bis zurück zu Johann Joachim Winckelmann aufstellen? Lassen sich die unterschiedlichen Fragestellungen der verschiedenen Methoden historisch einordnen?

---

[7] Zu Margarete Falkner vgl. Weidner 1963 und Barnett – Falkner 1962.

1.1 Von Winckelmann zu Adolph Goldschmidt und Heinrich Brunn

Bei dem Kunsthistoriker Adolph Goldschmidt (1863-1944) kreuzen sich die wissenschaftlichen Biographien von Anton Moortgat und Erwin Panofsky. Die Linie der Wissenschaftsgeschichte zu Goldschmidt läuft auf der *kunsthistorischen* Seite der beiden von Winckelmann ausgehenden Disziplinen. In diesen Stammbaum gehört auch Giovanni Lorenzo Morelli (1816-1891), der mit seiner Methode der Kunstkennerschaft (*connoisseurship*) Alois Riegl und die Wiener Schule beeinflusste.

Auf der *archäologischen* Seite lässt sich ein wissenschaftlicher Stammbaum von Winckelmann zu Heinrich von Brunn (1822-1894) nachzeichnen, dem in der klassischen Archäologie der Sprung von der Bindung an die Philologie zu adäquaten Untersuchungsmethoden der Kunstarchäologie gelang (Bruer 1994: 164f). Bei ihm dissertierte 1885 Joseph Strzygowski, ein Jahr vor Heinrich Wölfflin (1864-1945), einem der führenden Vertreter des Formalismus.

Die *kunsthistorische* Linie läuft von Winckelmann über Johann Heinrich Meyer, Hegel, Springer und ist geistesgeschichtlich orientiert.

Das Studium der Objekte selbst statt dem Sortieren der Monumente nach Kunstgattungen und Darstellungsinhalten oder dem Schreiben anekdotenhafter Künstlerbiographien basiert auf Johann Joachim Winckelmann. Er wandte sich den Werken der antiken griechischen Kunst zu und fragte nach dem Wesen der Kunst und der Empfindung des Schönen.[8] Um eine Geschichte der Kunstwerke des Altertums zu schreiben, wertete er nicht nur die antike Literatur aus, sondern führte den Begriff des Stils aus der Rhetorik in die Archäologie und Kunstgeschichte ein. „Ausgangspunkt der Beschreibungen waren exakte archäologische Detailbeobachtungen, Analysen und Vergleiche der Einzelformen und der Technik, die Bestimmung von Ergänzungen und Überarbeitungen, Hinweise auf den Stil und die Datierungsmöglichkeiten …“ (Bruer 1994: 14). Der Stil fixiert das Gemeinsame verschiedener Kunstwerke und hebt es hervor. Aus der Bindung der Kunst an gesellschaftsgeschichtliche Voraussetzungen ergab sich ein System der Stilperiodisierung. Das machte es möglich, die Kunstentwicklung anhand stilistischer Charakteristika in Epochen einzuteilen und die Meisterwerke darin einzureihen (Kultermann 1990: 53-62; Bruer 1994: 12-23; Sichtermann 1996: 80-106).[9] Sein Konzept des Nationalstils klingt

---

[8] „Wenn Winckelmann … mit geradezu pedantischer Genauigkeit außer den Griechen und Römern auch die anderen Völker des Altertums berücksichtigt, die Ägypter, Phönizier, Perser und die Etrusker mit ihren Nachbarn, auch die Sarden, dann geht es ihm immer um die Kunst und er will auch bei diesen Völkern einen Zusammenhang zwischen Klima, Schönheit der Menschen und politischer Freiheit erkennen“ (Sichtermann 1996: 85).

[9] „Wenngleich die Schönheit als normativer Begriff noch im Mittelpunkt stand, bot sich in der Gesamtauffassung Winckelmanns doch die Grundlage dafür, daß das Spezifische der Kunst in ihr selbst und in ihrer Entwicklung erkannt … und wissenschaftlich unter-

noch in Anton Moortgats Versuchen zur Kunst der Hurriter nach (Börker-Klähn 1988: 227).

Der Schweizer Maler und Kunsthistoriker Johann Heinrich Meyer (1760-1832) hat sich um die Herausgabe der Werke Winckelmanns verdient gemacht und dessen Schema der Stilperiodisierung übernommen. Er ließ sein Kunsturteil jedoch durch eine ästhetisierende Betrachtungsweise bestimmen. Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) las Winckelmann durch Meyers Werke beeinflusst und stellte das aus dem Geiste geborene Kunstschöne über die Naturschönheit (Bruer 1994: 66-68, 111). Zwar stand für Hegel die Ästhetik im Vordergrund, trotzdem war er von zentraler Bedeutung für die Ausbildung des historischen Bewusstseins und damit auch für die Entstehung einer Kunstgeschichte als Wissenschaft. „Klarer als Winckelmann erkannte er auch die Bedeutung der Mythologie für die griechische Kunst“ (Sichtermann 1996: 162).

Hegel stellt die Verbindung zu Anton Heinrich Springer (1825-1891) her.[10] Er hatte in Prag, München und Berlin Kunst und Philosophie studiert und 1847 in Tübingen eine Dissertation über die Geschichtsauffassung Hegels verfasst. Danach wechselte er nach Bonn, wo er 1852 mit einer Untersuchung zur Baukunst des Mittelalters habilitiert wurde. Erst 1859 folgte die Ernennung zum Extraordinarius in Bonn. Hatte man sich bisher auf Ästhetik und Stilgeschichte konzentriert oder die Bildwerke kulturgeschichtlich in Epochen eingeordnet, so fragte Anton Heinrich Springer auch nach dem Darstellungsinhalt. Er gilt als einer der Begründer der wissenschaftlichen Ikonographie (Tietze 1913: 228f; Büttner – Gottdang 2006: 20). 1860 veröffentliche er sein Buch *Ikonographische Studien*, ein Grundlagenwerk der kunsthistorischen Themen- und Quellenkunde. 1872 sollte er Prorektor an der neu gegründeten Universität in Straßburg werden, wechselte aber 1873 nach Leipzig, wo er den ersten dort eingerichteten Lehrstuhl für Kunstgeschichte einnahm. Springer kritisierte biographische Kunstgeschichte und legte die historisch-kritische Methode der Geschichtswissenschaften zugrunde, da nach seiner Grundüberzeugung die Kunstgeschichte ein Zweig der Geschichte war. Sein Ziel war die Erfas-

sucht werden konnte. In dieser Konsequenz, vor allem in der Erkenntnis der Stilgesetzlichkeit, lag die wichtigste Leistung Winckelmanns für die Kunstgeschichte“ (Kultermann 1990: 59).

[10] „Die Grundlegung der formalistischen Betrachtungsweise in der Verselbständigung des ästhetischen Gebiets durch Kants kritische Philosophie ist leicht erkennbar, während die Aufklärungsästhetik … das Erbe des … Rationalismus übernehmend auf die Erfindung, den Gegenstand, alle Inhaltselemente das Hauptgewicht legte. […] Die literarischen Vorkämpfer der neuen Richtung in der Kunst aber sind – Friedrich Theodor Vischer, der letzte große Anwalt der idealistischen Inhaltsästhetik, und Anton Springer, der Begründer wissenschaftlicher Ikonographie“ (Tietze 1913: 228f). Springer hat in Tübingen Vorlesungen des Professors für Ästhetik und deutsche Literatur Friedrich Theodor Vischer (1807-1887) gehört, der diesen Lehrstuhl seit 1844 leitete. Zu jener Zeit war die Diskussion um die Gedanken von Hegel in vollem Gange.

sung des Kunstwerks innerhalb seines historischen Kontexts. Im Zentrum stand eine an den Formen interessierte werkimmanente Analyse. Zusätzlich frage er nach den Intentionen des Künstlers sowie der Rezeptionsgeschichte und der Wirkung des Kunstwerks (Kultermann 1990: 116-119; Betthausen 1999: 393-393).

Adolph Goldschmidt studierte in Leipzig bei Anton Springer und beendete 1889 seine Dissertation unter ihm in Lübeck. Seine Methode wurzelte im Studium der Objekte und der Dokumente über sie. In Berlin hatte er sich mit Heinrich Wölfflin angefreundet, der seit 1901 dort Ordinarius für Kunstgeschichte war. Von 1904-1912 Professor für Kunstgeschichte in Halle, folgte er 1912 Wölfflin auf dessen Lehrstuhl in Berlin und betreute später Erwin Panofskys Arbeiten nach dessen Promotion (Sorensen, Art. Goldschmidt, Adolph [David]).

Auf der *archäologischen* Seite lässt sich ein durchgehender Stammbaum von Lehrern und Schülern aufstellen. Zeitgenosse Winckelmanns war der Göttinger Altertumsforscher Christian Gottlob Heyne (1729-1812). Er hat für das Studium der antiken Kunst eine systematische, methodisch einheitliche Behandlung entworfen und es als klar umrissene Fachdisziplin an der Universität begründet, die er auf der Grundlage von Winckelmanns wissenschaftlichem Werk bestimmte. Durch die Auswertung antiker Schriftquellen mit Nachrichten über Kunst übertrug Heyne in der Philologie erprobte Methoden der Erhebung von Echtheit und Alter auf die archäologische Forschung (Bruer 1994: 29-36; Sichtermann 1996: 185-189). Sein Schüler, der Däne Georg Zoega (1755-1809), löste sich von der einseitigen philologisch-historischen Methode Heynes und bezog auch Winckelmanns Kunstbeschreibung und Kunstanalyse ein.[11] „Durch seinen Lehrer Zoega wurde Welcker ... in Rom nicht nur mit der anhand antiker Kunst anschaulich vermittelten Winckelmannschen Archäologie vertraut gemacht, sondern auch mit der römischen Tradition archäologischer Forschung“ Burer 1994: 91).

Friedrich Gottlieb Welcker (1784-1868) bemühte sich, die Kunstwerke zu charakterisieren, interpretieren und stilistisch miteinander zu vergleichen, so dass eine Stilentwicklung erkennbar wurde (Bruer 1994: 93). Er betonte die Notwendigkeit einer ebenbürtigen Behandlung von Literatur und Kunst. Welckers von der philologischen Methode geprägten Untersuchungen der Komposition von Kunstwerken waren ein wichtiger Schritt auf dem Weg zur umfassenden Stilanalyse (Bruer 1994: 99f). Welcker war

---

[11] „Der wissenschaftliche Durchbruch gelang Zoega mit seiner Arbeit über den Urspung und Gebrauch der Obelisken. In diesem Werk gab er ..., gestützt auf eine hervorragend systematische Auswertung der Quellenbasis, zunächst eine ausführliche Zusammenstellung aller Zeugnisse über Obelisken, behandelte sodann ihren Gebrauch und Ursprung und betrachtete schließlich die Geschichte der Obeliskenkunst“ (Bruer 1994: 43). Vgl. Sichtermann 1996: 189-196.

nicht nur kurz Kollege von Anton Springer in Bonn, er war vor allem der Doktorvater von Heinrich von Brunn.

Heinrich (von) Brunn (1822-1894) studierte in Bonn Archäologie und Philologie unter Friedrich Gottlieb Welcker. 1865 wurde er auf die neu geschaffene Professur für Archäologie in München berufen. Brunn war ein Pionier in der Wende von ästhetischer Wahrnehmung des Kunstwerks zu wissenschaftlicher Stilgeschichte. Er studierte, wie mythologische Gestalten in die Sprache künstlerischer Form übersetzt wurden. Ihm ging es darum, aus den Kunstwerken eine historische Abfolge der Formentwicklung zu erheben. Zu seinen Schülern gehörten Heinrich Wölfflin und Josef Strzygowski.

Eine Seitenlinie der Wissenschaftsgeschichte führt von Morelli zu Alois Riegl.

Giovanni [Lorenzo] Morelli (1816-1891) hatte durch ein Medizinstudium genaue Beobachtung gelernt und entwickelte ab 1840 angeleitet durch den Kunsthändler Otto Mündler in Paris die Methode kunstgeschichtlicher Kennerschaft, die durch Beobachtung kleinster Charakteristika am Kunstwerk eine Künstlerzuschreibung wagen konnte.

Alois Riegl (1858-1905) studierte Geschichte und Philosophie an der Univeristät Wien und lernte eine positivistische historische Methode bei Max Büdinger (1828-1902). In den Vorlesungen von Moritz Thausing (1835-1884) lernte Riegl Methode der Kennerschaft im Sinne Morellis, den Thausing persönlich gekannt hat. „Riegl führte neue Begriffe ein, mit denen es ihm gelingen sollte, die Stilhaltungen verschiedener Zeitalter miteinander zu vergleichen und Gesetzlichkeiten herauszuarbeiten, die sich objektiv beurteilen lassen. Aus der Beschäftigung mit orientalischen Teppichen entstand 1893 Riegls Buch Stilfragen, in dem er bereits mit seinem Begriff Kunstwollen jene überindividuelle Basis entwickelte, aus der ein geistiges Prinzip als das Wollen der Zeit herauskristalisiert werden konnte“ (Kultermann 1990: 154; Feist 1999a; Busse 1981). In seinen auf die Form konzentrierten Arbeiten wandte er die für seine Zeit ganz neue theoretische Disziplin einer Typenlehre an (Kultermann 1990: 155). Damit übernahm er eine archäologische Methodik in die Kunstgeschichte. Als Vater der Typologie und Typengeschichte gelten der schwedische Archäologe Gustaf Oscar Augustin Montelius (1843-1921) und der schwedische Kulturgeschichtler Hans Olof Hildebrand (1832-1913) (Hauser 2006: 216-232).

Alois Riegl unterschied das Kennertum, das Original von Fälschung trennen und das Kunstwerk datieren und lokalisieren will, als Kunde, die auch ein Antiquitätenhändler beherrscht, von der Wissenschaft. Die Wissenschaft beginne mit der Frage: Warum sind die Denkmäler der Kunst so und nicht anders beschaffen? Um diese Frage zu beantworten, suchte er Elemente, die alle Kunstwerke gemeinsam haben. Das sind die dreidimensionale Form und die zweidimensionale Fläche (1899: 208-211). Das Motiv, der Darstellungsinhalt, spielt zwar eine Rolle, wichtiger ist aber die

Entwicklungsgeschichte der Form. Über Josef Strzygowski und Erika Porada mit der Wiener Schule verbunden, lässt sich dieser formale Interessenschwerpunkt bei Dominique Collon erkennen, wenn sie fragt, wie man im Alten Orient einen Riesen im Bild erkennbar machte.

1.2 Von Anton Springer zu Othmar Keel

Die ikonographische Frage nach dem Darstellungsinhalt erhielt durch Anton Springer besondere Aufmerksamkeit in der wissenschaftlichen Kunstgeschichte. In Abgrenzung von der Romantik stellte er Regeln auf für einen objektiven und historischen Zugang zur Kunst (Tietze 1913: 229; Lash 1996: 89). Im 19. Jh. verstand man unter Ikonographie die systematische Beschreibung der Darstellungen von Personen mit ihren sie kennzeichnenden Attributen, Themen aus biblischer oder weltlicher Geschichte und Mythologie sowie Symbolen und allegorischen Personifikationen von Tugenden oder Mysterien.[12] Ikonologie dagegen war die Kenntnis des Inhalts dieser Darstellungen im Besonderen (Jakob 1889: 593-596; Lash 1996:89; Bialostocki 1958: 163f). Georg Jakob definierte:

> Die „bildlichen Darstellungen ... beschreibt die Ikonographie ... mit jener Sorgfalt, welche nirgends Zufall ..., sondern Absicht und Überlegung voraussetzt; sie stellt dieselben zusammen, ordnet sie und vergleicht sie nach ihren Einzelheiten und Eigenthümlichkeiten. Sie beschreibt nicht bloß, sie führt ein in ihr Verständnis und benutzt hierfür diejenigen Quellen, aus welchen die Meister selbst zu schöpfen gewohnt waren."[13]

Der Bezug zu schriftlichen Quellen offenbart das Vorurteil, die Bildwerke seien vor allem Illustration von Texten, weil die Meister aus Quellen schöpften.[14] Doch zählte man zu den Quellen auch Bildvorlagen (Bilderkatechismen, Armenbibeln, Abbilder aus dem Reich der Natur) und man kannte das Konzept der selbständigen Auffassung, in der Künstler Motive

---

[12] In der christlichen Ikonographie symbolisieren z.B. der Delphin die Getauften, das Einhorn die Geburt des Erlösers aus der Jungfrau, sechs Krüge das Altarsakrament, der Pfau die Unsterblichkeit, der Phönix oder Noah in der Arche die Auferstehung, das Schwein oder der Hund die Unlauterkeit, der Hund die Treue, die Sirene die Versuchung, der Centaur die Gewalttätigkeit (Jakob 1889: 596).

[13] Jakob 1889: 597f.

[14] „Die Quellen der Ikonographie sind vor Allem die heiligen Schriften und die kirchlichen Commentatoren. [...] Eine andere Quelle ... bietet die Geschichte der Kirche und die Biographie ihrer Heiligen; ... Legenden [...] die Bilderkatechismen, die Armenbibeln, die Heilsspiegel ... Physiologien oder Thiersymboliken und endlich die Moralitäten ..." (Jakob 1889: 598f).

aus der Natur und Themen aus der Mythologie gestalteten (Jakob 1889: 598f).[15]

Bei Springer hat auch Wilhelm Vöge (1868-1952) studiert. Vöges Methode basierte auf hoher Gelehrsamkeit, scharfsichtiger Stilkritik und ikonographischer Analyse. Während eines viersemestrigen Studienaufenthalts in Bonn traf er Aby Warburg (1866-1929). Bei einem Studienaufenthalt in Frankreich lernte er Adolph Goldschmidt kennen. 1896 begann er an der Universität Straßburg zu unterrichten. Nach seiner Berufung an die Universität Freiburg 1908 gründete Vöge dort 1909 das Kunsthistorische Institut, wo Erwin Panofsky 1914 promovierte. Panofsky schrieb Vöge den Löwenanteil an seiner eigenen intellektuellen Entwicklung zu (Sorensen, Art. Vöge, Wilhlem).

Erwin Panofsky (1892-1968) studierte Philosophie, klassische Philologie und Kunstgeschichte und Jura in Berlin und München. In Freiburg im Breisgau hörte er Vorlesungen von Wilhelm Vöge. Danach besuchte er die Seminare von Adolph Goldschmidt in Berlin. 1920 wurde er an der Universität Hamburg habilitiert und dort 1926 Professor für Kunstgeschichte. Befreundet mit Ernst Saxl, Aby Warburg und Ernst Cassirer im Kreis des Warburg Instituts griff er Theorien von Alois Riegl auf. Die kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg (KBW) öffnete 1926 ihre Tore. Saxl gelang es, die Bibliothek 1933 nach London zu transferieren. Nach seiner Emigration 1934 lehrte Panofsky an der New York University und ein Jahr später in Princeton. 1939 erschienen seine *Studies in Iconology*, in dem er die Methode der Ikonologie neben die der Ikonographie stellte. Später dozierte er wieder an der New York University und am Metropolitan Museum of Art (Sorensen, Art. Panowski, Erwin; Heck 1999; Beyer 2001). Vom Warburg Institut gibt es die Verbindung über Frankfort und Winter zu Mehmet-Ali Ataç.

Othmar Keel und die Freiburger Schule griffen Panofskys Methode der Ikonographie und Ikonologie auf und veränderten sie so, dass sie sich zur Interpretation altorientalischer Bildwerke eignete (Keel 1992: 273). Keels Vorgehensmodell und der kulturgeschichtliche Zugang von Irene J. Winter schlagen sich in der Arbeit von Tallay Ornan nieder (2005: 10-14), die über ihre Doktormutter in Tel Aviv, Pirhiya Beck, auch mit Edith Porada und formaler Methodik verbunden ist. Obwohl durch die Ausbildung in

[15] Am Anfang des 20. Jh.s widmete Hans Tietze (1880-1954), obwohl Schüler Alois Riegls und Mitglied der formal ausgerichteten Wiener Schule, in seiner *Methode der Kunstgeschichte* je ein Kapitel der ikonographischen Analyse, die er der Formalanalyse, und der ikonographischen Interpretation, die er der formalen Interpretation voranstellte (1913: 227-235, 357-371). Als Aufgabe dieser Methode bestimmte er, das Dunkel zu erhellen, das den Gegenstand des Denkmals unverständlich macht, dessen Intention als einen geistigen Zusammenhang herzustellen, die literarischen Werke, in denen analoge Gegenstände besprochen werden, historisch differenziert auszuwerten (Tietze 1913: 261).

Wien eher formal geprägt, lernte ich durch meine Tätigkeit in Freiburg die Methode Panofskys und ihre Abwandlung durch Keel kennen.

1.3 Text und Bild, Form und Inhalt

Die Beiträge der Philologen Wilfred G. Lambert und Douglas Frayne atmen noch die in der Philologie des 19. Jahrhunderts „übliche Auffassung vom illustrativen Charakter der Kunst für die antike Literatur" (Bruer 1994: 100). Sie betrachten die bildnerische Darstellung weitgehend von der literarischen Vorlage abhängig. Der ikonographischen Methode von Panofsky hat man ein zu starkes Haften am Wort, am Logos, vorgeworfen (Bätschmann 1989: 30). Das Bild werde nicht in seinen Anliegen wahrgenommen, die es durch die Motivkombination und die Komposition ausdrückt, sondern hinke aus der Kenntnis literarischer Quellen gedeutet und im sprachlich analysierenden Diskurs beschrieben auf der Sprache wie auf zwei Krücken umher (Keel 1992: 269f).

Die semiotische Methode dagegen bot sich an, „das alte Schisma zu überwinden, das die kunstwissenschaftliche Praxis noch heute weitgehend prägt: den Konflikt zwischen *Stilgeschichte* und *Ikonographie*, zwischen einer Kunstwissenschaft der ‚Form' und einer Kunstwissenschaft des ‚Inhalts'. Bei semiotischer Betrachtung können die beiden Dimensionen des Textes, Ausdruck und Inhalt, nicht unabhängig voneinander betrachtet werden. [...] Im Bereich der bildenden Kunst entspricht die Ausdrucksform der visuellen Substanz, soweit sie durch die verstehende Wahrnehmung des Bildtextes artikuliert, das heißt, kontrastiv gestaltet ist" (Thürlemann 1990: 12). Die Untersuchungsmethoden der Semiotik entsprechen „durchaus denen der Kunstwissenschaft. Der Syntaktik steht die Strukturanalyse gegenüber. Semantik und Sigmatik haben ihre Entsprechung in Ikonographie und Ikonologie so wie die Pragmatik in der Kunstsoziologie" (Duroy – Kerner, ^{3}1988: 271). Kunst wird als Kommunikation verstanden, Bedeutungsanalyse als Aufgabe der Semiotik. Der Kunstgegenstand erscheint als geschlossenes Bedeutungsganzes, als Bildtext oder skulpturaler und architektonischer Text, autonom vom Sprechtext (Thürlemann 1990: 10f).

2. Methodische Einordnung der Beiträge dieses Bandes

Mit dem Nachdruck der drei Aufsätze von Ruth Opificius, Wilfred G. Lambert und Dominique Collon sind die altorientalischen Abbildungen zum Gilgameš-Epos fast vollständig belegt. Die neu erstellten Beiträge wurden thematisch und nach der behandelten kunstgeschichtlichen Epoche angeordnet.

Ruth Opificius war Schülerin von Anton Moortgat (Opificius 1961), der für seine Bilddeutungen scharf kritisiert worden war. Dementsprechend begann Opificius ihren Artikel mit den Vorbehalten gegenüber Deutungen von Themen in ihrer Forschergeneration und einem Bekenntnis zur Unabhängigkeit von Bild und Schriftzeugnis im Alten Orient. Mit ihrem Versuch, altorientalische Bilder und das Gilgameš-Epos zu verbinden, erlag sie dem Reiz, Denkmäler auch inhaltlich zu klassifizieren. Sie verwendete den Begriff „Ikonographie" nur in Anführungszeichen als Mittel zur Identifizierung der Figuren. Sie argumentierte mit den Formen.

Ihr Ausgangspunkt waren die Humbabamasken. Die Form des Gesichts auf der Opitz-Terrakotta half ihr, einen Bildtypus, den sie rein formal als Dreiergruppe in Kampfszene bestimmte, mit einer Szene des Gilgameš-Epos zu verbinden, nämlich dem Sieg über den Wächter des Zedernwaldes.

Stilistisch entscheidend für die Zuordnung weiterer Bilder zu diesem Typus waren:

- Die beiden Bezwinger sind ungleich dargestellt.
- Zumindest ein Bezwinger stellt in akkadisierendem Siegergestus einen Fuß auf Humbaba.
- Humbaba hat Hände, die Löwenpranken ähneln.
- Die Gesichtsfalten der Masken sind nicht immer erkennbar, aber der in zwei Locken endende Bart. Bisweilen speit Humbaba Feuer wie im Epos beschrieben.

Im kunstgeschichtlichen Anliegen, eine Entwicklungslinie des Themas zu zeichnen, führte Opificius die Belege des Bildtyps zeitlich geordnet vor und vermerkte einen Wandel ab der Mitte des 2. Jahrtausends v. Chr. Die Dämonengestalt des Humbaba wurde nun auch menschlich abgebildet.

Neben diesem Thema beschrieb Opificius noch zwei weitere. Zum einen war dies die Figur des auf dem Humbabakopf stehenden Gilgameš. Sie verstand diesen Typus als Anspielung auf den Abschluss der 5. Tafel des Epos, wo das Haupt des Humbaba zur Trophäe wird. So identifizierte sie die von ihrem Lehrer Anton Moortgat *kriegerischer Held* oder *Gottkönig* genannte Figur (Opificius 1961: 135f, 224f) nun mit dem Helden des Epos. Zum anderen war dies das Thema des Kampfes gegen den Himmelsstier.

Stilistische Argumente für die Zuordnung zu diesem Thema waren die archaisierende Ausführung der Figuren und die Verdeutlichung der unterschiedlichen Rangordnung der Bezwinger durch verschiedene Körpergröße oder Kopfbedeckung. Wie beim Thema des Kampfes gegen Humbaba stellte sie ab der Mitte des 2. Jahrtausends v. Chr. bei der Dreiergruppe mit Stier einen Wandel fest. Der zuvor ganz natürlich dargestellte Stier erhält Flügel und Menschengesicht. Mit größter Vorsicht schlug Ruth Opificius außerdem noch vor, einen Siegelabdruck (**Opificius** 1970 **Abb. 1c**) als

Darstellung des Gilgameš und des Enkidu beim Tor zum Zedernwald zu verstehen.

Wilfred G. Lambert ist eher Philologe als Archäologe. Daher schickte er sich zu einem systematischen Vergleich des Textes des Gilgameš-Epos mit Bildern an. Ausgangspunkt war die Literatur und deshalb begann er mit der literarischen Entstehungsgeschichte des Epos.

Kurz erwähnte er ablehnend die Versuche, den Stiermenschen mit Enkidu und den sechslockigen Held mit Gilgameš zu identifizieren. Der sechslockige Held auf neuassyrischen Reliefs mit dem Löwen auf dem Arm kann nicht Gilgameš abbilden, da im Laufe der künstlerischen Tradition das ikonographische Motiv des sechslockigen Helden zur Darstellung des Humbaba verwendet wurde.

Nur zwei Szenen, nämlich der Kampf mit Humbaba und mit dem Himmelsstier seien bildlich dargestellt worden, denn diese nennt Gilgameš selbst im Epos (8.ii.11-12) als seine größten Heldentaten.

Lambert sah in der Darstellung des Humbaba verschiedene, ursprünglich unabhängige ikonographische Motive zusammenkommen. Die Löwenpranken und die Adlerfüße stammten vom Löwendrachen *muš?uššu* und das Gesicht war schon in der Form der Humbabamasken vom ägyptischen Bes beeinflusst. Der Stilbegriff diente ihm kunstgeschichtlich zur zeitlichen und örtlichen Einordnung (Mitanni, Assyrian linear, Assyrian modelled, Neo-Hittite, Phoenician style).

Übereinstimmungen zwischen Text und Bild sah Lambert in der Zuschreibung der Tötung des Humbaba an den jüngeren Kämpfer in älteren Darstellungen, was der sumerischen, und an den älteren Kämpfer in den jüngeren Abbildungen, was der babylonischen Version des Epos entspricht. Ebenso stimme bei der Tötung des Himmelsstiers die Einstichstelle der Klinge am Nacken des Stieres mit der Schilderung im Epos überein. Abweichungen vom Text wie die langen Haare des Humbaba und das Niederdrücken des Dämonen mit den Füßen führte er auf mündlich überlieferte künstlerische Traditionen oder bisher unbekannte Textvarianten zurück.

Eine syrische Variante der Szene, in der nur noch ein Held von Hunden oder Bogenschützen begleitet den Dämonen bezwingt, wurde zum Vorbild des ägäischen Motivs von der Tötung der Gorgo durch Perseus. Dieser Mythentransfer einer künstlerischen Tradition ist ein Beleg für seine Vermutung, auf Darstellungen der Szene außerhalb Mesopotamiens sei nicht mehr der Kampf gegen Humbaba abgebildet, sondern ein anderer Mythos.

Dominique Collon hat ihre Doktorarbeit bei Edith Porada geschrieben. Darin betrieb sie Ikonographie als Zusammenstellung von Motivgruppen (Collon 1975: 177-195). Ruth Mayer-Opificius vermisste in ihrer Rezension (Mayer-Opificius 1978, 461-464) eine ikonologische Behandlung der Motive und nannte einige, für die sie nach einer Deutung

fragt. Eine ikonologische Symbolik hinter den Abbildungen suchte Dominique Collon auch in ihrem in diesem Band abgedruckten Aufsatz nicht. Sie benennt ihren Untersuchungsgegenstand ganz formal als die Ikonographie einer Dreifiguren-Kampfszene. Die Komposition erzählt eine Geschichte. Zwei Gestalten flankieren ein Wesen, das sie in in ihre Mitte genommen und angegriffen haben. Zwei Typen des angegriffenen Wesens existieren mit Beziehung zum Gilgameš-Epos, der Himmelsstier und der Riese, den sie der Einfachheit halber (*for convenience*) Humbaba nennt.

Ihre Fragen sind formaler Art: Auf welche Weisen wurde Humbaba gezeigt? Warum wurde er gerade so dargestellt? Dabei geht es ihr um den Zweck der unterschiedlichen Körperhaltungen des Riesen. Wie gelang es den Siegelschneidern, Humbaba als Riesen zu zeigen, ohne Gilgameš und Enkidu wie Zwerge aussehen zu lassen?

Die Körperhaltung des Humbaba teilt sie in sieben Typen ein. Um riesenhafter zu erscheinen als seine Bezwinger, wird Humbaba (1) mit gebeugten Beinen versehen und mit einem schlaff durchsackenden Rumpf, oder (2) er kniet auf einem Bein und (3) wird zusätzlich am Haar zur Seite gezogen. Er kann auch (4) stehend zur Seite gezogen werden. Man macht ihn (5) breiter als seine Gegner. Schließlich lebt das Motiv (6) in antiker und sogar mittelalterlicher Kunst fort. In die bisher genannten Typen nicht einzuordnen (7) sind eine Variante mit Stier- und Skorpionmensch sowie Fragmente. Sie etabliert für jeden Typus eine Chronologie. Ihre Frage nach einem Grund für die besondere Form des Riesen in der Mitte der dreifigurigen Kampfszene lässt an die Wiener Schule und Alois Riegls Begriff vom Kunstwollen denken. Dominique Collon beantwortet sie mit dem Willen der Steinschneider, einen Riesen neben stattlichen Helden als gigantisch erkennbar zu machen.

Für den Nachdruck hat die Verfasserin ihren Artikel korrigiert und ergänzt. Deshalb wurde auf den Eintrag der originalen Seitenzahlen verzichtet. Um ihre erschöpfende Zusammenstellung des untersuchten Motivs in diesem Buch möglichst umfassend zur Verfügung zu stellen, sind die vollständigen Bildkompositionen, von denen Collon nur die Dreiergruppen gezeichnet und nach Typen geordnet hat, ebenfalls abgebildet. Wenn das ganze Bild in einem anderen Beitrag dieses Bandes gezeigt wird, wurde ein Verweis in den Artikel eingetragen. Die restlichen Gesamtdarstellungen werden im Abbildungsteil am Ende des Buches in einem eigenen Abschnitt gezeigt.

Catherine Mittermayer beschreibt in ihrem philologischen Aufsatz die literarische Grundlage für die Ikonographie. Schließlich zieht die ikonographische Analyse nach Panofsky schriftliche Quellen zur Deutung des Darstellungsinhaltes von Abbildungen heran. Sie zeichnet die Literaturgeschichte der Exkursion in den Zedernwald im Gilgameš-Epos nach und weist auf inhaltlichen Besonderheiten der schriftlichen Versionen hin, die für Ab-

weichungen der bildlichen Darstellung vom jungbabylonischen Text des Epos verantwortlich sein mögen.

Douglas Frayne, wie Lambert eher Philologe denn Archäologe, greift die Tatsache auf, dass Gilgameš als historischer König der Frühdynastischen Zeit gilt, die Könige der Ur III Dynastie ihn in ihrem Stammbaum führen und Hymnen dieser Zeit ihn erwähnen. Daher widersetzt er sich der Forschungsmeinung, Abbildungen von Episoden aus den Erzählungen von Gilgameš begännen erst mit dem 2. Jt. v. Chr.[16] und sucht nach Darstellungen auf Siegeln aus der Akkadzeit, die mit Erzählungen von Gilgameš in Beziehung stehen. Teils beleuchtet er das Bildmaterial durch Texte des 3. Jahrtausends, teils postuliert er eine mündliche Überlieferung und interpretiert eine schriftliche Wirkungsgeschichte der Gilgameš-Legenden anhand des Bildmaterials. Diese Vorgehensweise deckt sich nur partiell mit jenem positivistischen Zugang, der in der altorientalischen Philologie[17] und vorderasiatischen Archäologie[18] bisweilen verfochten wird.

Ursula Seidl, die bei Anton Moortgat promoviert hat, exerziert in ihrem Beitrag die ersten beiden Interpretationsschritte des Methodenschemas von Panofsky durch. Zunächst beschreibt sie vor-ikonographisch die dargestellten Gegenstände, Figuren und Ereignisse. Sie unterscheidet stilistisch, d.h. an der verschiedenen Art und Weise, wie die Gegenstände und Ereignisse durch Formen ausgedrückt werden, 15 Serien einer Gruppe von Terrakotta Reliefs, die dasselbe Motiv zeigen. Das Bildfeld der Terrakotta-Reliefs ist horizontal zweigeteilt. Oben sieht man eine Männerbüste mit Breitrandkappe, hinter der Waffen aufgepflanzt sind. Unten rahmen rechts und links ein barhäuptiger Mann mit Falbelgewand und Wassergefäß sowie Humbaba als Kopffüßler eine in der Mitte stehende kleine bartlose Gestalt zwischen zwei Löwen.

In ihrer *Deutung* überschriebenen ikonographischen Analyse identifiziert sie das Thema der Komposition anhand der literarischen Kenntnisse des Gilgameš-Epos. Humbaba erscheint nicht als abgeschlagenes Haupt oder Maske, sondern lebendig in der Ernsthaftigkeit

---

16 Auch Opificius, Seidl und Ornan beziehen in ihren Beiträgen in diesem Band Bildzeugnisse aus dem 3. Jt. auf Gilgameš.

17 "The Assyriologist's approach to the literature (and other written documentation) of Ancient Mesopotamia is conventionally philological. Through a close reading of the text, involving the meticulous dissection of its vocabulary, grammar and syntax, he produces an understanding of it and extracts a meaning from it. This empirical method of literary study, which has been called the 'positivist approach', owes much to historicist methodology ..." (George 2007 : 37).

18 „Die methodischen Anfänge des Fachs lassen sich im ‚Positivismus' erkennen, galt es doch zunächst, eine typlogische Ordnung und eine stilgeschichtliche Entwicklung in den immer zahlreicher bekannt werdenden Bildwerken zu erkennen" (Elsen-Novák – Novák 2005: 186).

seines Wesens. Über ihm befindet sich Lugalbanda der vergöttlichte König von Uruk und Vater des Gilgameš, der Gilgameš und Enkidu bei ihrem Zug zum Zedernwald Wasser spendend, helfend beisteht. Die kleine Gestalt mit den Löwen ist Enkidu, der Löwenbändiger. Über allem dominiert Gilgameš im oberen Teil des Blickfelds als kriegerischer König. Die gesamte Komposition hat also den Zug des Gilgameš zum Zedernwald zum Thema.

Andeutungsweise kommt die hinter dem Thema stehende altorientalische Königsideologie und damit das weltanschauliche Element im dritten Methodenschritt Panofskys zur Anwendung. Die kleinen Terrakotten dürften ein großes Monument abbilden, das die gesellschaftlich vom König erwarteten Leistungen durch Gilgameš exemplifizierte.

Tallay Ornan hat an der Universität von Tel Aviv bei Pirhiya Beck promoviert, die ihrerseits ihre Doktorarbeit 1967 bei Edith Porada an der Columbia Universität in New York abgeschlossen hatte. Ornan nimmt die Bilder als Ausgangspunkt für Schlussfolgerungen zur literarischen Entstehungsgeschichte des Epos. Indem sie Bildszenen, die auf Erzählungen über Gilgameš anspielen, neben die schriftlichen Versionen stellt, folgert sie, dass aus den bildlichen Darstellungen, die älter sind als die Schriftzeugnisse, sowohl die frühe Geschichte der Erzählung als auch verloren gegangene Versionen rekonstruiert werden können. Ihr Aufsatz liest sich wie eine Anwendung der von Othmar Keel entwickelten drei methodischen Schritte zu Interpretation von Bildwerken. Zwei der drei seine Schritte kennzeichnenden Schlüsselwörter, nämlich *Motiv* und *Szene* tauchen bei Ornan auf. Sie beschreibt zwei Objekte und widmet sich dabei sogleich der *Komposition* der Motive zu Szenen, ein Siegel aus dem Israel Museum, welches das Abschlachten des Himmelsstieres zum Thema hat, und den Griff eines Bronzeschwertes aus dem Westiran, der die Überwindung Humbabas darstellt. Anschließend diskutiert sie die Bezüge zu Texten und nennt synchrone und diachrone Varianten für die Komposition, die sie als *two-heroes-one-rival formula* typologisiert. Im Blick auf den Ko-Text, also andere Szenen oder Motive, mit denen die *two-heroes-one-rival formula* kombiniert wird, verweist sie auf den Adler, der einen Menschen trägt, und das Töten von Löwen. Dabei wendet sie sich, ohne den Begriff zu verwenden, der *Dekoration* – Schlüsselwort des dritten methodischen Schritts nach Keel – monumentaler Bildzyklen zu, wie der Straßen von Karkemisch und der Thronräume neuassyrischer Paläste, in denen Szenen der *two-heroes-one-rival formula* auftauchen.

Mehmet-Ali Ataç hat bei Irene J. Winter in Harvard promoviert. Er bedient sich der Semiotik, um die Bildsprache der Darstellungen des Gilgameš in der Glyptik mit neuassyrischen Palastreliefs zu vergleichen. Ihm geht es um Konzepte und Tiefenbedeutung, eine Matrix der Zeichen, Symbole und

Figurentypen. Seine Ausgangsfrage lautet, warum die Siegelschneider gerade die beiden Episoden von der Tötung des Humbaba und des Himmelstiers aus dem Epos zur Darstellung auswählten. Seine Antwort lautet, weil sie darin die Tiefenbedeutung der Überwindung des Todes, symbolisiert durch eine übermenschliche Macht, sahen. Überwindung des Todes meint im Gilgameš-Epos nicht persönliche Unsterblichkeit, sondern den Initiationsweg zu einer geistigen Bewusstseinsebene. Vergleichbare Konzepte liegen hinter Abbildungen des neuassyrischen Königs bei der Löwen- und Wildstierjagd, seiner Begegnung mit dem Kronprinzen, Trink- und Libationszenen und der Symbolik seiner Kopfbedeckung. Dem Konzept des königlichen Priestertums zufolge hat der König in all seinen Aktivitäten eine metaphysisch-ontologische Einheit zwischen Menschen- und Götterwelt zu vergegenwärtigen, ähnlich der Zuordnung des zweidrittel göttlichen Gilgamesch zu seinem ihm fast ebenbürtigen Gefährten Enkidu, dem Urmenschen. Hilfestellung zur Entschlüsselung der Bildsemantik leisten Ataç neuassyrische Königsinschriften und Thesen des indischen Kunstgeschichtlers Ananda Coomaraswamy.

Den Abschluss macht ein geographisch eingegrenzter Blick auf die Bild- und Textzeugen von Gilgameš-Themen aus der Levante. Methodische Grundlagen meines Aufsatzes sind literaturwissenschaftlich die narrative Analyse semantischer Codes nach Roland Barthes (1988) und kunstwissenschaftlich die ikonographische Analyse nach Panofsky. Das Anliegen ist zum einen, die Belege für Gilgameš im Untersuchungsgebiet zu sammeln, und zum anderen, weitere Gilgameš-Themen vorzuschlagen, die Inhalt von Abbildungen sein könnten. Dazu listet der Textteil des Aufsatzes die Handlungssequenzen der in der Levante erhaltenen schriftlichen Zeugen des Epos auf, um zu zeigen, welche Motive für eine bildliche Darstellung überhaupt in Frage kommen können. Der Bildteil analysiert dann zwei Siegel. Das eine zeigt einen Ringkampf und wird versuchsweise nach dem dreigliedrigen Schema von Panofsky interpretiert. Das andere hat möglicherweise die Auswahl der zu fällenden Zeder durch Gilgameš und Enkidu zum Thema und wird versuchsweise gemäß der drei methodischen Schritte von Keel interpretiert. Der letzte Teil des Aufsatzes wird wieder literarisch und widmet sich der Wirkungsgeschichte des Gilgameš-Epos in der Levante.

LITERATURVERZEICHNIS

Bachmann, Manuel, 1996, Die strukturalistische Artefakt- und Kunstanalyse. Exposition der Grundlagen anhand der vorderorientalischen, ägyptischen und griechischen Kunst (Orbis biblicus et orientalis 148), Freiburg/Schweiz – Göttingen.

Barnett, Richard David – Falkner, Margarete, 1962, The sculptures of Aššur-Naṣir-Apli II, 883-859 B.C., Tiglath-Pileser III, 745-727 B.C., Esarhaddon, 681-669 B.C., from the Central and South-West Palaces at Nimrud, London.

Barthes, Roland, 1988 (1997), Das semiologische Abenteuer (Edition Suhrkamp 1441 Neue Folge 441), Frankfurt am Main.

Bätschmann, Oskar, 1989, Bild – Text: Problematische Beziehungen, in: Clemens Fruh – Fachschaft Kunstgeschichte München (Hg.), Kunstgeschichte, aber wie? Zehn Themen und Beispiele, Berlin, 27-46.

Ben-Shlomo, David, 2010, Philistine Iconography. A Wealth of Style and Symbolism (Orbis Biblicus et Orientalis 241), Freiburg/Schweiz – Göttingen.

Bernbeck, Reinhard, 1997, Theorien in der Archäologie (UTB für Wissenschaft: Uni-Taschenbücher 1964), Tübingen – Basel.

Betthausen, Peter, 1999, „Springer, Anton“, in: Peter Betthausen – Peter H. Feist – Christiane Fork (Hg.), Metzler Kunsthistoriker Lexikon. Zweihundert Porträts deutschsprachiger Autoren aus vier Jahrhunderten, Stuttgart, 391-394.

Beyer, Andreas, 2001, „Ikonologie“, in: Hans Dieter Betz u.a. (Hg.), Religion in Geschichte und Gegenwart, 4. Auflage, Band 4, I-K, 53.

Bialostocki, Jan, 1958, “Iconografia e iconologia”, in: Istituto per la collaborazione culturale (Hg.), Enciclopedia universale dell’arte. Vol. 7: Guardi-Istituzioni e associazioni. Venezia-Roma, 163-177. cf. “Iconography”, in: Encyclopedia of World Art. Vol. 7. New York, 1959-68, 769-785.

Black, Jeremy – Green, Antony, Gods, [4]2000 (1992), Demons and Symbols of Ancient Mesopotamia. An Illustrated Dictionary, Austin.

Bleibtreu, Erika, 2001, „Porada, Edith“, in: Historische Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften (Hg.), Neue Deutsche Biographie, 20. Bd., Berlin, 630-631.

Börker-Klähn, Jutta, 1988, „Die archäologische Problematik der Hurriter-Frage und eine mögliche Lösung“, in: Volkert Haas (Hg.), Hurriter und Hurritisch. Konstanz 1988 (Konstanzer altorientalische Symposien 2; Xenia 21), Konstanz, 211-247.

Brassat, Wolfgang – Hubertus Kohle (Hg.), 2003, Methoden-Reader Kunstgeschichte. Texte zur Methodik und Geschichte der Kunstwissenschaft (Kunst & Wissen), Köln.

Bruer, Stephanie-Gerrit, 1994, Die Wirkung Winckelmanns in der deutschen Klassischen Archäologie des 19. Jahrhunderts (Abhandlungen der Geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse / Akademie der Wissenschaften und der Literatur Jg. 1994, Nr. 3), Mainz – Stuttgart.

Büttner, Frank – Gottdang, Andrea, 2006, Einführung in die Ikonographie. Wege zur Deutung von Bildinhalten (Studium), München.

Busse, Hans-Berthold, 1981, Kunst und Wissenschaft: Untersuchungen zur Ästhetik und Methodik der Kunstgeschichtswissenschaft (Mäander Kunstwissenschaft), Mittenwald.

Calmeyer, Peter, 1985-86, „Dareios in Bagestana und Xerxes in Persepolis: Zur parataktischen Komposition achaimenidischer Herrscherdarstellungen“, in: H. G. Klippenberg (Hg.), Approaches to Iconology (Visible Religion. Annual for Religious Iconography IV-V), Leiden, 76-95.

Cheng, Jack – Feldman, Marian H., 2007, "Introduction", in: dies. (Hg.), Ancient Near Eastern Art in Context. Studies in Honor of Irene J. Winter (Culture and History of the Ancient Near East), Leiden, 3-11.

Collon, Dominique, 1975, The Seal Impressions from Tell Atchana/Alalakh (Alter Orient und Altes Testament 27), Kevelaer – Neukirchen-Vluyn.

— 2002, "The Depiction of Giants", in: Lamia Al-Gailani Werr [et al.] (Hg.), Of Pots and Plans. Papers on the Archaeology and History of Mesopotamia and Syria, presented to David Oates in Honour of his 75th Birthday, London, 32-46.

— 2003-2005, „Porada, Edith", in: Dietz Otto Edzard (Hg.), Reallexikon der Assyriologie und der Vorderasiatischen Archäologie. Bd. 10, 602-603.

Czichon, Rainer Maria, 1992, Die Gestaltungsprinzipien der neuassyrischen Flachbildkunst und ihre Entwicklung vom 9. zum 7. Jahrhundert v. Chr. (Münchener vorderasiatische Studien 13; Münchener Universitäts-Schriften. Philosophische Fakultät 12), München.

D'Alleva, Anne, 2005, Methods & theories of art history, London.

Diez, Erna, 1988, „Arnold Schober", in: Reinhard Lullies – Wolfgang Schiering (Hg.), Archäologenbildnisse. Porträts und Kurzbiographien von klassischen Archäologen deutscher Sprache, Mainz am Rhein.

Duroy, Rolf – Kerner, Günter, [3]1988 (1985), „Kunst als Zeichen: Die semiotisch-sigmatische Methode", in: Hans Belting (Hg.), Kunstgeschichte. Eine Einführung, 3. durchges. u. erw. Aufl., Berlin, 258-279.

Elsen-Novák, Gabrielle – Novák, Mirko, 2005, „ ,Ich bin der wahre Weinstock und mein Vater ist der Weingärtner'. Zur Semiotik des Weinstocks in Joh 15,1-8 aus Sicht der Altorientalistik", in: Annette Weissenrieder – Friederike Wendt – Petra von Gemünden (Hg.), Picturing the New Testament. Studies in ancient visual images (Wissenschaftliche Untersuchungen zum Neuen Testament. Reihe 2 193), Tübingen, 183-206.

— 2006, „ ,Der ,König der Gerechtigkeit'. Zur Ikonologie und Teleologie des ,Codex' Hammurapi": Bagdader Mitteilungen 37, 131-155.

Feist, Peter H., 1999a, „Riegl, Alois", in: Peter Betthausen – Peter H. Feist – Christiane Fork (Hg.), Metzler Kunsthistoriker Lexikon. Zweihundert Porträts deutschsprachiger Autoren aus vier Jahrhunderten, Stuttgart, 323-326.

— 1999b, „Strzygowski, Josef", in: Peter Betthausen – Peter H. Feist – Christiane Fork (Hg.), Metzler Kunsthistoriker Lexikon. Zweihundert Porträts deutschsprachiger Autoren aus vier Jahrhunderten, Stuttgart, 400-403.

George, Andrew R., 2003, The Babylonian Gilgamesh Epic, Oxford.

— 2007, "The Epic of Gilgameš. Thoughts on Genre and Meaning", in: Joseph Azize – Noel Weeks (Hg.), Gilgameš and the World of Assyria. Proceedings of the Conference Held at Mandelbaum House, The University of Sidney, 21-23 July 2004 (Ancient Near Eastern Studies. Supplement 21), Löwen – Paris, 37-65.

Hatt, Michael – Klonk, Charlotte, 2006, Art history. A critical introduction to its methods, Manchester.

Hauser, Stefan R., 2006, "Archaeological Methods and Theories", in: Walter Eder (Hg.), Brill's new Pauly. Classical Tradition. Vol. 1: A-Del, Leiden, 216-232.

Heck, Thomas F., 1999, "The Evolving Meanings of Iconology and Iconography. Toward Some *Descriptive* Definitions", in: Thomas F. Heck (Hg.), Picturing

Performance. The Iconography of the Performing Arts in Concept and Practice, Rochester, 7-41.
Hunger, Hermann, 2004, „Geschichte der Altorientalistik in Wien“, in: Friedrich Schipper (Hg.) Zwischen Euphrat und Tigris. Österreichische Forschungen zum Alten Orient (Wiener Offene Orientalistik 3), Wien, 19-22.
Jakob, Georg, 1889, „Ikonographie“, in: Joseph Cardinal Hergenröther – Franz Kaulen (Hg.), Wetzler und Welte's Kirchenlexikon. Bd. 6 Himmelfahrt Christi bis Invencus, Freiburg i. Br., 593-600.
Kantor, Helene J., 1947, The Aegean and the Orient in the second millennium B.C. (Monographs on archaeology and fine arts 4; The Archaeological Institute of America monograph 1), Bloomington.
Keel, Othmar, 1992, Das Recht der Bilder gesehen zu werden. Drei Fallstudien zur Methode der Interpretation altorientalischer Bilder (Orbis Biblicus et Orientalis 122), Freiburg/Schweiz – Göttingen.
Kühne, Hartmut, 1997, „Moortgat, Anton“, in: Historische Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften (Hg.), Allgemeine deutsche Biographie, Bd. 18, Moller – Nausea. Berlin, 69f.
Kultermann, Udo, 1990, Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft, München.
Lachnit, Edwin, 1996, “Strzygowski, Josef”, in: Jane Turner (Hg.), The Dictionary of Art. Volume 29. Södermark to Summerson, New York, 795f.
Lash, William F., 1996, “Iconography and iconology”, in: Jane Turner (Hg.), The Dictionary of Art. Vol. 15: Hungary, § VI to Iran, ancient, New York, 89-98.
Lullies, Reinhard – Schiering, Wolfgang (Hg.), Archäologenbildnisse. Porträts und Kurzbiographien von klassischen Archäologen deutscher Sprache, Mainz am Rhein, 1988.
Marcus, Michelle I., ”Picturing the Past, Teaching the Future”, in: Jack Cheng – Marian H. Feldman (Hg.), Ancient Near Eastern Art in Context. Studies in Honor of Irene J. Winter (Culture and History of the Ancient Near East), Leiden, 21-34.
Mayer-Opificius, Ruth, 1978, „Rezension zu: Collon, Dominique, The seal impressions from Tell Atchana/Alalakh“: Ugarit Forschungen 10, 461-463.
Meyer, Jan-Waalke, 1997, „Rezension zu: Czichon, Rainer Maria: Die Gestaltungsprinzipien der neuassyrischen Flachbildkunst ...“: Orientalistische Literaturzeitung 92, 699-702.
Moortgat, Anton, 1971, Einführung in die Vorderasiatische Archäologie (Die Altertumswissenschaft), Darmstadt.
Nissinen, Martii – Carter, Charles E., 2009, “Prophecy, Iconography, and Beyond”, in: Dies. (Hg.), Images and Prophecy in the Ancient Eastern Mediterranean (Forschungen zur Religion und Literatur des Alten und Neuen Testaments 233), Göttingen, 7-14.
Opificius, Ruth, 1961, Das altbabylonische Terrakottarelief (Untersuchungen zur Assyriologie und vorderasiatischen Archäologie 2), Berlin.
— 1970, „Gilgamesch und Enkidu in der bildenden Kunst“, in: Hermann Pohle – Gustav Mahr (Hg.), Festschrift zum hundertjährigen Bestehen der Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte, 1869-1969 III, Berlin, 286-292.

Ornan, Tallay, 2005, The Triumph of the Symbol. Prictoral Representation of Deities in Mesopotamia and the Biblical Image Ban (Orbis Biblicus et Orientalis 213), Fribourg – Göttingen.
Orthmann, Winfried, 1971, Untersuchungen zur späthethitischen Kunst (Saarbrücker Beiträge zur Altertumskunde 8), Bonn.
Rehm, Ellen – Bretschneider, Joachim, 2006, „Ruth Meyer-Opificius": Mitteilungen der Deutschen Orient-Gesellschaft zu Berlin 138, 11-13.
Riegl, Alois, 1899 (1966), Historische Grammatik der bildenden Künste. Aus dem Nachlass hrsg. von Karl M. Swoboda und Otto Pächt, Graz – Köln.
Rosenberg, Raphael, 1989, Methodische Ansätze in der Kunstgeschichte. Versuch einer gegliederten Bibliographie, in: Clemens Fruh u.a. – Fachschaft Kunstgeschichte München (Hg.), Kunstgeschichte, aber wie? Zehn Themen und Beispiele, Berlin, 295-307.
Russell, John M., 2007, "A Personal Perspective on Irene Winter's Scholarly Career", in: Jack Cheng – Marian H. Feldman (Hg.), Ancient Near Eastern Art in Context. Studies in Honor of Irene J. Winter (Culture and History of the Ancient Near East), Leiden, 13-19.
Sauerländer, Willibald, [6]2003 (1985), „Die Gegenstandssicherung allgemein", in: Hans Belting u.a. (Hg.), Kunstgeschichte. Eine Einführung, Berlin, 6., überarbeitete und erweiterte Aufl., 51-61.
— [6]2003 (1985), „Alterssicherung, Ortssicherung und Individualsicherung", in: Hans Belting u.a. (Hg.), Kunstgeschichte. Eine Einführung, Berlin, 6., überarbeitete und erweiterte Aufl., 125-152.
Schwarz, Gerda, 2002, „Mondfahrt der Seele. In memoriam Erna Diez, 8.4.1913 – 1.12.2001": Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Institutes in Wien, 71, 7–10.
Seidl, Ursula, 1989, Die babylonischen Kudurru-Reliefs. Symbole mesopotamischer Gottheiten (Orbis Biblicus et Orientalis 87), Freiburg/Schweiz – Göttingen, Nachdruck der Dissertation, Freie Universität Berlin, 1966.
Sichtermann, Hellmut, 1996, Kulturgeschichte der klassischen Archäologie, München.
Sorensen, Lee, 2000, Dictionary of Art Historians. www. dictionaryofarthistorians. org.
Steymans, Hans Ulrich, 2007, "Harry Potter's Preservation and Horus' Protective Power: The Semiotic of the Horus-Stelae and the Semantic of Psalm 91:13", in: Dirk J. Human (Hg.), Psalms and Mythology (Library of Hebrew Bible/ Old Testament studies 462), London – New York, 126-146.
— 2009, „Münzen aus dem perserzeitlichen Sidon mit dem Motiv des neuassyrischen Königssiegels. Eine ikonographische Untersuchung zweier Silbermünzen der Sammlung Bibel + Orient", in: Gerd Theißen u.a. (Hg.), Jerusalem und die Länder. Ikonographie – Topographie – Theologie. Festschrift für Max Küchler zum 65. Geburtstag (Novum Testamentum et Orbis Antiquus 70), Göttingen, 13-38.
Thürlemann, Felix, 1990, Vom Bild zum Raum. Beiträge zu einer semiotischen Kunstwissenschaft (DuMont-Taschenbücher 244), Köln.
Tietze, Hans, 1913, Die Methode der Kunstgeschichte. Ein Versuch, Leipzig.
Weidner, Ernst, 1963, „Margarete Falkner (2. Mai 1922 bis 30. November 1962)": Archiv für Orientforschung 20, 306f.

Weissenrieder, Annette – Wendt, Frederike, 2005, "Images as Communication. The Methods of Iconography", in: Annette Weissenrieder – Friederike Wendt – Petra von Gemünden (Hg.), Picturing the New Testament. Studies in ancient visual images (Wissenschaftliche Untersuchungen zum Neuen Testament. Reihe 2 193), Tübingen, 3-49.

Winter, Irene J., 1975, North Syria in the early first millenium B.C. with special reference to Ivory Carving. Dissertation Columbia University 1973, Ann Arbor, Mich.

Winter, Irene J., 1989, "North Syrian Ivories and Tell Halaf Reliefs: The Impact of Luxury Gods upon 'Major' Arts", in: Albert Leonard, Jr. – Bruce Beyer Williams (Hg.), Essays in ancient civilization presented to Helene J. Kantor (Studies in Ancient Oriental Civilization 47), Chicago IL, 321-332, Plate 62-66.

Gilgamesch und Enkidu in der bildenden Kunst*

Ruth Opificius

[286] Die Ansicht vieler älterer Forscher, daß die materiellen Hinterlassenschaften des alten Vorderasien lediglich als Mittel zur Illustration der Bibel oder der altorientalischen Texte dienen könnten, führte zu mancherlei Fehlinterpretationen der Denkmäler[1], da Bild und Schrift im „Alten Orient" zwei häufig voneinander unabhängige Größen bilden[2]. So nimmt die heutige Forschergeneration der Archäologen im allgemeinen mit gutem Grund Abstand von allzu eng gefaßten Deutungen[3]. Man ist sich im klaren darüber, daß sonst viel zu häufig das Gebiet der Spekulation beschritten werden muß. Trotzdem soll an dieser Stelle der Versuch gewagt werden, einige altorientalische Bilder mit dem „Nationalepos der Babylonier"[4] in Verbindung zu bringen, da es doch immer wieder einen besonderen Reiz bildet, ein Denkmal nicht nur zeitlich und örtlich, sondern auch inhaltlich zu klassifizieren und so dem Menschen der alten Zeit noch genauer auf die Spur zu kommen. (Tafeln XXVIII u. XXIX).

---

* Nachdruck aus: *Hundert Jahre Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte. Band II* (Berlin, Bruno Heßling, 1970) 286-292. Da der Artikel von Ruth Opificius angefangen bei Lambert in diesem Band immer wieder zitiert wird, sind die Verweise auf diesen Artikel immer als Opificius 1970: (Seitenzahl) oder Abb. angegeben. Damit man die Verweisstellen leicht finden kann, erscheinen die Seitenzahlen der Originalpublikation in kleinen Kästchen. Offensichtliche Fehler in der Originalpublikation wurden verbessert. Die Korrekturen sind durch in eckige Klammern markiert. Dem Stil der übrigen Artikel dieses Sammelbandes entsprechend wurde ein Literaturverzeichnis hinzugefügt.

1 Vgl. z. B. A. Jeremias, [^{2}1929, Handbuch der altorientalischen Geisteskultur, Berlin; ders., ^{4}1930, Das Alte Testament im Lichte des alten Orients. Deutsches und hebräisches Motivregister, Register der neutestamentlichen Stellen, Leipzig; H. Gressmann (Hg.), ^{2}1926, Altorientalische Texte zum Alten Testament, Berlin – Leipzig; ders., ^{2}1927, Altorientalische Bilder zum Alten Testament, Berlin – Leipzig].

2 Vgl. z. B. die Siegellegenden und die bildlichen Darstellungen auf den Walzen bei A. Moortgat 1940, Nr. 287 passim. Die häufig in altbabylonischer Zeit vorkommende Inschrift ^{d}Šamaš, ^{d}Aia hat z. B. nie etwas mit dem Siegelbild zu tun.

3 Vgl. R. M. Boehmer [1965], Die Entwicklung der Glyptik während der Akkad-Zeit 2, Anm. 3.

4 So Landsberger 1960, 31-36.

Als Ausgangspunkt für alle Gilgameschdarstellungen muß man die Deutung der „Humbabamasken" durch F. Thureau-Dangin[5] ansehen. Sie wird im allgemeinen heute akzeptiert[6]. Als Kernstück unseres Themas ist daher die Berliner Terrakotte (**Abb. 5**) anzusehen, die Opitz als die Besiegung des Humbaba deutet[7]. Nicht sehr klar sind hier zwar die für den Unhold typischen Gesichtsfalten zu erkennen[8], auffallend ist jedoch der in zwei Locken endende Bart, der ein weiteres Charakteristikum dieses Dämonen ist[9]. Zu beachten sind seine Löwenpranken ähnlichen Hände. Zwei Männer bezwingen ihn. Beide sind mit einem fellartigen Gewand bekleidet, das bei dem linken den Oberkörper bedeckt; der rechte trägt nur einen kurzen Schurz. Falls eine reichere Kleidung den höhergestellten auszeichnet, dürfte es sich bei dem linken Mann um Gilgamesch, bei dem rechten um Enkidu handeln. Beide überwältigen Humbaba, doch ist es Enkidu, der ihn erschlägt, wie wir auch aus dem Epos wissen[10]. An dieser Darstellung besonders auffallend ist die für die altbabylonische Zeit archaisierende Frisur des Gilgamesch. Sie ähnelt der altsumerischen; man vergleiche z. B. den Goldhelm des Meskalamdu[11]. Daneben gibt es in altbabylonischer Zeit aber auch [287] „zeitgemäße" Darstellungen des Helden „Gilgamesch" (**Abb. 6**). Wie ich bereits ausführte[12], ist auf einem anderen altbabylonischen Relief Gilgamesch in königlicher Tracht, auf dem Haupte des Humbaba stehend abgebildet. Der letzte Satz der 5. Tafel des Epos „Gilgamesch hat aufgepflanzt Humbabas Haupt" ist hier diese Deutung bestätigend anzuführen[13]. P. Amiet leitet zu Recht die altbabylonischen Gilgameschdarstellungen von der Figur des siegenden Königs ab[14], die wie so vieles in altbabylonischer Zeit aus der Akkad-Periode übernommen wurde[15]. Auch bei zeitgenössischen Szenen pflegt der Fürst seinem besiegten Gegner den Fuß auf den Körper zu setzen[16]. Kürzlich hat A. Parrot einige neuentdeckte Ter-

---

5 Thureau-Dangin 1925, 23-26.

6 Vgl. P. Calmeyer RlA 3 s. v. Gilgamesch 372. An gleicher Stelle wird noch einmal die Deutung des „sechslockigen" Helden als Gilgamesch ad absurdum geführt. Bereits Curtius 1912, 20 mit Anm. 1, hat darauf hingewiesen, daß die Gleichsetzung Gilgameschs mit dem sechslockigen Helden und Enkidus mit dem Stiermenschen unhaltbar ist und doch hat sich diese Deutung in der wissenschaftlichen Terminologie lange gehalten, vgl. etwa Schmökel [5]1955, Tafel 49 oben.

7 Opitz 1928/29, 207.

8 Deutlicher sind sie auf der Terrakotte Opificius 1961, Tafel 13 Abb. 487, zu erkennen, doch soll dieses Beispiel hier nicht einbezogen werden, da der Besieger des Humbaba nicht eindeutig zu interpretieren ist. Gilgamesch oder Enkidu könnten hier dargestellt sein.

9 Vgl. Barrelet 1968, Tafel 73, 759.

10 Vgl. z. B. A. Falkenstein RIA 3 s. v. Gilgamesch 361.

11 Strommenger 1962, Tafel XV.

12 Opificius 1961, 225.

13 Vgl. Opificius 1961.

14 Amiet 1960, 169-173.

15 Vgl. die Darstellung der Naramsinstele bei Strommenger 1962, Tafel 123.

16 Vgl. die sog. „Daduša-Stele" bei Parrot 1969, Tafel IXb.

rakottareliefs aus Larsa veröffentlicht, einige gehören ohne Zweifel in den Rahmen unseres Themas (**Abb. 7**). In ähnlicher Anordnung wie auf der Berliner Terrakotte sind drei Figuren zu erkennen, links neigt sich ein Mann im sog. Naramsînschurz leicht nach vorn wie Gilgamesch auf unserem Vergleichsbeispiel; seine Tracht entspricht der des Helden auf unserer **Abb. 2**, vor ihm – diesmal nur mit einem dreifachen Gürtel bekleidet – sein auf den Boden sinkender Gegner, dessen eine noch erhaltene Hand den „Löwenpranken" des Humbaba auf **Abb. 5** gleicht. Ein Mann in einem Wickelschurz, der deutlich anders drapiert ist als der des „Gilgamesch", steht hinter dem Dämonen. Er ist es, der den Gegner erschlägt. Die Andeutung eines gebirgigen Geländes als Standlinie für die Figuren und der Baumstamm hinter dem links stehenden Helden sprechen m. E. sehr deutlich dafür, daß hier der berühmte Kampf Gilgameschs und Enkidus mit dem Humbaba im Zederngebirge des Westens abgebildet ist[17]. Unsere Deutung wird bestätigt durch ein weiteres Fragment (**Abb. 1a**), das den Dämonen in gleicher Haltung, diesmal aber mit typischer „Maske" zeigt. Er wird von einem kurzbärtigen Mann am Haar gepackt und von dessen Dolch getötet. Mehrere geschlängelte Linien zu beiden Seiten des „Humbabakopfes" könnten das Feuer speiende Ungeheuer charakterisieren [17a]. Auf einem weiteren Fragment ist ein ganz gleichartig dargestellter Held zu erkennen (**Abb. 1b**); wir werden ihn vermutlich ebenfalls als Enkidu bezeichnen dürfen. Hinter ihm ist eine Standarte mit Scheibenbekrönung abgebildet, die m. E. als Pendant zu der hinter Gilgamesch stehenden Zeder (**Abb. 7**) verstanden werden muß und als Emblem des Sonnengottes Schamasch, des Schutzpatrones der beiden Helden, Gilgamesch und Enkidu, gedeutet werden könnte.

Ob man evtl. ein weiteres Relief (**Abb. 1c**), das zwei Männer im gebirgigen Gelände zu beiden Seiten eines Dreifußes (?) oder besser vielleicht eines Tores, wie P. Calmeyer vorschlägt[17b], zeigt, ebenfalls mit dem Epos in Verbindung bringen darf, wäre zu fragen. Vielleicht könnten wir hier die Episode erkennen, in der beide am Tore zum Zedernwald ankommen und Enkidu, geschwächt durch das Öffnen des Tores, einer Ermutigung bedarf[17c]. In diesem Fall hätten wir hier das einzige bisher faßbare Bild aus dem Gilgameschepos, das nicht als Kampfszene zu deuten wäre, wohl aber mit dem „Kriegszug" gegen Humbaba in Zusammenhang zu bringen wäre.

---

[17] Der Vergleich bei Parrot 1969 mit der sog. „Daduša-Stele" erscheint mir weniger überzeugend, da auf dem genannten Relief nicht, wie er annimmt, zwei Männer einen Gegner bezwingen, sondern nur der links stehende Fürst als Sieger dargestellt ist, während der rechts von der Szene stehende als Verehrer (?) des Herrschers zu deuten sein wird. Nur der Fürst richtet seine Waffen auf den unterlegenen Gegner.

[17a] [Pritchard ^{2}1955 =] ANET, 79.

[17b] Mündliche Mitteilung.

[17c] [Pritchard ^{2}1955 =] ANET, 82.

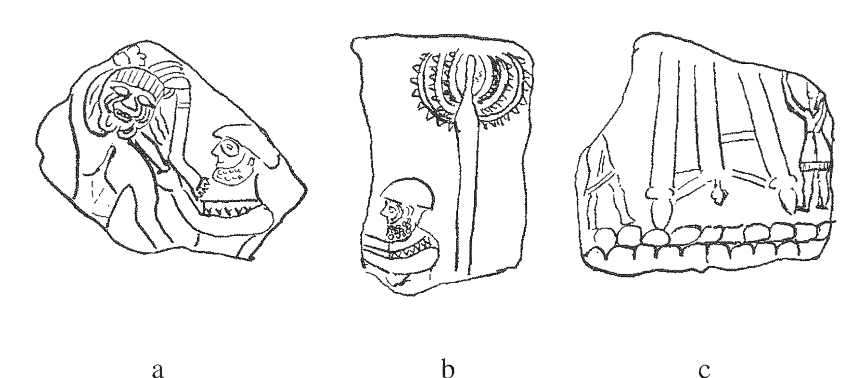


Abb. 1: Altbabylonische Terrakottareliefs aus Larsa.
Nach A. Parrot, Syria 45 (1968) 230 [a = Abb. 23, b und c = Abb. 22].

288 Alle anderen „Illustrationen" – außer dem letztgenannten Beispiel – sind unserem Ausgangsstück (**Abb. 5**) jedoch sehr ähnlich. Typisch für sie ist außer dem schon oben beschriebenen akkadisierenden Siegergestus der Kämpfenden ihre „Dreiergruppierung".

In der ersten Dynastie von Ur begegnet uns nun eine solche Dreiergruppe m. W. zum ersten Mal (**Abb. 2**, rechts unten). Ein Mischwesen, das in enger Beziehung zu dem Gott Schamasch stehen muß[18] – ein Löwe mit dem Menschenkopf – wird von zwei Helden, einem bärtigen und einem unbärtigen angegriffen, beide schultern eine Keule und greifen das Tier mit den Händen an. Es scheint mir unzweifelhaft zu sein, daß auch dieser Kampf mit dem Gott Schamasch in Verbindung zu bringen ist, da nicht nur das Mischwesen, sondern auch ein Pflug in der Kampfszene zu sehen ist;



Abb. 2: Rollsiegel der Zeit der ersten Dynastie von Ur.
Nach F. Delangez, INES 27 (1968) 191 Abb. 14.

18 Vgl. Boehmer 1965, Tafel XL, Schamasch im Gottschiff.

[289] dieses Gerät ist ein Attribut, das der Sonnengott häufig in der Akkadzeit trägt. Da der Körper des Mischwesens jedoch deutlich felinen Charakter hat, dürfen wir hier gewiß nicht etwa den Kampf der beiden Helden gegen den Himmelsstier sehen.

Auch in der Akkadzeit findet sich gelegentlich eine Dreiergruppe abgebildet (**Abb. 9**). Hier bei diesem frühakkadischen Stück ist jedoch zu beachten, daß beide Kampfer gleichartig gekleidet und bewaffnet dargestellt sind. Vergleichbares läßt sich in postakkadischer Zeit[19], in altbabylonischer Periode[20] und ähnlich sogar noch im ersten Jahrtausend auf dem bekannten Relief aus Sakçegözü beobachten[21].

Enger verwandt der altbabylonischen Dreiergruppe ist dagegen ein spätakkadischer Rollsiegel (**Abb. 10**), auf dem die Helden ihren Gegner mit der Hand packen. Dieses Stück könnte sogar inhaltlich hierher gehören! Die beiden Männer tragen einen auffallenden und in dieser Zeit ganz einzigartig vorkommenden Fellmantel[22]. Dieses in akkadischer Zeit vielleicht schon als archaisierend zu deutende Gewand hat m. E. große Ähnlichkeit mit demjenigen, das von Gilgamesch und Enkidu auf dem Berliner Terrakottarelief altbabylonischer Zeit getragen wird (**Abb. 5**). Auch scheint mir nur der linke der beiden Helden die göttliche Kappe zu tragen, während der rechte barhäuptig abgebildet ist. Der bekämpfte Dämon, den ich als Humbaba deuten möchte, trägt ebenfalls eine solche konische Kappe, was ihn als übernatürliches Wesen – der Literatur entsprechend – kennzeichnet. Seine Deutung als Humbaba bekommt noch größeres Gewicht durch die Tatsache, daß der in die Knie gesunkene, d. h. schon besiegte Mann Feuer speit, wie man es ebenfalls in der Dichtung nachlesen kann[23]. Die typische „Maske“ müßte demnach eine Erfindung nachakkadischer Zeit sein. Schließlich ist in der Nebenszene des Siegels der Schutzgott der beiden Helden, Schamasch, dargestellt, der aufs engste mit dem Gilgameschepos verbunden ist. Es könnte sich bei diesem Zylinderbild daher um die älteste bisher faßbare bildliche Darstellung einer Szene der Gilgameschsage handeln, die innerhalb der uns bekannten akkadischen Glyptik in vieler Hinsicht zweifellos als Unikum zu werten ist.

Verfolgen wir nun diesen Bildtyp in nachaltbabylonischer Zeit, so lassen sich hier folgende Beispiele anführen: Zunächst ein Siegelabdruck aus Nuzi, der kurz nach der Mitte des zweiten Jahrtausends zu datieren ist (**Abb. 3**). Hier sind im Gegensatz zu früher **beide** Helden deifiziert dargestellt. Auffallend ist ihre archaische Haarfrisur, die an die akkadische

---

[19] Buchanan 1969, Tafel II, 2.

[20] Buchanan 1969, Tafel I, 3.

[21] Meyer 1965, Abb. 90.

[22] Die von Boehmer herangezogenen Vergleichsbeispiele für ein solches Fellgewand stammen zum größten Teil aus älterer Zeit, die akkadischen sehen etwas anders aus, vgl. Boehmer 1965, 82 mit Anm. 105.

[23] [Pritchard ^{2}1955 =] ANET, 79.

Haartracht des berühmten Bronzekopfes aus Ninivé erinnert[24]. Humbaba ist mit übermäßig dichtem langem Bart versehen, die eigenartige Verzierung des Schurzes konnte vielleicht mit einem Bergschuppenmuster verglichen werden; das läge insofern nahe, als der Dämon ja als Hüter des „Zedernberges" bekannt war. Wir wissen, daß in der hethitischen Version des Gilgameschepos[25] **beide** Helden deifiziert erscheinen. Aller Wahrscheinlichkeit nach sind meist – und so vermutlich auch im Falle des Gilgameschepos – die Churriter als Vermittler babylonischen Gedankengutes bei den Hethitern aufgetreten, sodaß man annehmen darf, daß die gleichartige und göttliche Darstellung beider Helden ein typisch churrisches Merkmal ist und daß **sie** u. a. für diese Umformung des babylonischen Epos in Kleinasien verantwortlich waren. [290] Vermutlich geht auch auf churrischen Einfluß die bekannte Darstellung unseres Themas auf einem Orthostaten des Tell Halaf zurück[26], der zwei Helden in der neuassyrischen Tracht des 9. Jhdts. im Kampf mit einem bärtigen Unhold zeigt. Stets werden also die beiden Helden in dieser etwas abgewandelten Form der Gilgamesch-Enkidu-Darstellungen in zeitgemäßen Gewändern abgebildet. Auf **Abb. 3** deuten lediglich die archaisierenden Haarfrisuren darauf hin, daß es sich hier um ein Geschehen aus „grauer Vorzeit" handeln soll.



Abb. 3: Antiker Rollsiegelabdruck aus Nuzi.
Nach E. Porada, Annuals of the American School of Oriental Research 24

Betrachten wir nun ein Siegelbild, das m. E. aus dem Ende des 9. Jhdts. stammt (**Abb. 11**). Es wurde in Assur gefunden, dürfte aber vermutlich in Babylonien hergestellt worden sein[27]. Auch Opitz deutete es bereits als eine Gilgameschszene[28]. Die Ähnlichkeit zwischen dieser Abbildung und dem altbabylonischen Terrakottarelief ist zweifellos sehr groß. Hier wie

---

[24] Strommenger 1962, Tafel XXII.

[25] Vgl. A. Kammenhuber in Kindler Literaturlexikon, E. von Schuler, Wörterbuch der Mythologie I, H. Otten RlA 3 stets s. v. Gilgameš.

[26] Oppenheim 1931, Tafel 36a.

[27] Zur Datierung und örtlichen Klassifizierung vgl. meine demnächst erscheinende Arbeit über das neuassyrische und -babylonische Rollsiegel [= dies., 1968, Assyrische Glyptik des 14.-8. Jahrhunderts v. Chr. unter Berücksichtigung der gleichzeitigen babylonischen und syrischen Steinschneidekunst, Münster].

[28] Opitz 1928/29.

dort sind die beiden Helden deutlich voneinander unterschieden. Auf dem Siegelbild trägt Gilgamesch jedoch ähnlich wie auf der Abrollung aus Nuzi (**Abb. 3**) eine Hörnerkrone – allerdings nur er ist solchermaßen ausgezeichnet. Auffallend auch seine sonst im 9. Jhdt. ungewöhnliche, d. h. archaisierende Haarfrisur, die in alt- und mittelbabylonischer Zeit getragen wurde[29]. Das reich gestickte Gewand ist in dieser Periode jedoch „modern" gewesen. Enkidu ist wie in altbabylonischer Zeit mit einem Wickelschurz aus Fell bekleidet. Es ist bezeichnend, daß wieder er es ist, der den Dolch schwingt, um Humbaba zu erschlagen, während Gilgamesch den Gegner nur am Körper gepackt halt. Der Dämon erscheint jetzt in ähnlicher Gestalt wie auf dem Nuzi-Siegel (**Abb. 3**) mit langem Bart und tief bis ins Gesicht reichendem Haupthaar. Diese vermenschlichte Form des Antlitzes scheint im 1. Jtsd. neben der „traditionellen", die die gefurchten Wangen zeigt, existiert zu haben[30]. Unser Siegel (**Abb. 11**) könnte demnach in altbabylonischer Tradition, die in der zweiten Hälfte des zweiten Jahrtausends unter nördlichem Einfluß stand, seinen Ursprung haben. Die zu erwartenden Zwischenstücke fehlen uns leider bisher.

Dem Siegel des 9. Jhdts. sehr ähnlich ist eine iranische Bronzesitula, die sich heute im Museum für Vor- und Frühgeschichte in Berlin befindet und demnächst von P. Calmeyer veröffentlicht wird[31], doch wird sie kaum älter als 1000 v. Chr. zu datieren sein.

[291] Mit Ausnahme von **Abb. 7** ist allen bisher behandelten Stücken mit Gilgamesch-Enkidu-Darstellungen folgendes gemeinsam: In einer Dreiergruppe besiegen zwei Helden den in der Mitte befindlichen Gegner. Archaisierende Züge in Haartracht oder Kleidung sind vielfach zu beobachten, sie mischen sich mit zeitgemäßen Eigenarten. Eine gleichbleibende „Ikonographie" der Figuren läßt sich nur insofern nachweisen, als auf allen babylonischen Stücken seit dem 2. Jtsd. Enkidu stets einen kurzen spitzen Bart im Gegensatz zu Gilgamesch trägt. Im allgemeinen ist eine Deutung nur im Rahmen der Gesamtdarstellung möglich.

Neben dieser Reihe der Gilgamesch-Enkidu-Abbildungen des Kampfes gegen den Dämonen Humbaba läßt sich nun m. E. noch eine zweite aufgrund ähnlicher Merkmale der Darstellung aufstellen. Die auf altbabylonischen Terrakottareliefs selten vorkommenden archaisierenden Züge sind auch noch auf einem anderen in Berlin befindlichen Stück nachzuweisen (**Abb. 8**), das den Kampf zweier Männer mit einem Stier zeigt. Ihre Haarfrisur und die Armhaltung des größer gebildeten sind akkadisierend.

---

[29] Vgl. Moortgat 1949 z. B. Nr. 392; Nr. 554.

[30] Die Maske mit Inschrift, auf der die Deutung des Humbaba fußt, stammt aus neubabylonischer Zeit, vgl. zu diesem Thema auch Barrelet 1968, 196.

[31] [Erschienen als: Peter Calmeyer, 1970, „Ein neuer Becher der Werkstatt zwischen Zalu Ab und dem Gebiet der Kakavand" (Acta Praehistorica et Archaeologica 1), 81-86. Außerdem ist die Situla behandelt in: Peter Calmeyer, 1973 „Reliefbronzen in babylonischem Stil", München, 44 f. Nr. E2.]

D. Opitz sah hierin den Kampf zwischen Gilgamesch, Enkidu und dem Himmelsstier. Die Dreiergruppe, in der ein größer und ein kleiner gebildeter Held unterschieden werden, der letztgenannte mit kurzem Bart, die archaisierende Darstellung und nicht zuletzt natürlich das Motiv lassen sich als Gründe für diese Deutung anführen. Mit großer Vorsicht könnte man zwei akkadische Siegel[32] der Früh- und Spätzeit mit unserem Thema in Verbindung bringen (**Abb. 12**). Auch hier sind die beiden Helden deutlich in der Rangordnung unterschieden, einmal ist es die Hörnerkrone, einmal die konische Kappe, die „Gilgamesch" von „Enkidu" unterscheiden. Sowohl auf der altbabylonischen als auch auf den akkadischen Darstellungen ist der „Himmelsstier" als natürliches Rind abgebildet worden.



Abb. 4: Antiker Rollsiegelabdruck aus Assur in Staatl. Museen Berlin (?). Nach Th. Beran, ZA 52 (1957) 165 Abb. 40.

Ähnlich wie beim „Humbabakampf" ist auch bei der Besiegung des „Himmelsstieres" eine entscheidende Wandlung des Motivs nach der Mitte des zweiten Jahrtausends zu beobachten. Eine in Assur gefundene Abrollung, dem „Kerkustil" zugehörig (**Abb. 4**), zeigt zwei völlig gleichgestaltete Helden, die einen geflügelten Stier mit Menschengesicht bezwingen. Die Deutung dieser Szene und ihre Verbindung zum Gilgameschepos wird eigentlich erst durch Siegelbilder des ersten Jahrtausends möglich. Zwei von ihnen, das eine in Brüssel[33] befindlich, das andere zur Sammlung de Clercq gehörig (**Abb. 13, 14**) zeigen nämlich ein sehr ähnliches aus einem geflügelten [292] Stierkörper und Menschenkopf zusammengesetztes Mischwesen wie das ältere Siegel aus Assur (**Abb. 4**). Auf den jüngeren Stücken wird das Tier von zwei verschiedenartig gekleideten Helden besiegt: jeweils der eine von beiden – Gilgamesch nämlich – ist mit einer Kappe und langem Kleid angetan, während der andere, Enkidu, in üblicher Weise barhäuptig mit kurzem Schurz zu sehen ist. Die Haltung beider Helden gleicht auffallend derjenigen der beiden Kämpfer auf dem Berliner

[32] Vgl. auch Boehmer 1965, Abb. 356.

[33] Einen neuen Abdruck des Siegels verdanke ich der Freundlichkeit Frau Dr. D. Homès-Fredericques ebenso die Veröffentlichungserlaubnis des Stückes.

Siegel (**Abb. 11**). Stets ist es auch hier Enkidu, der die Waffe schwingt, während Gilgamesch den Gegner nur festhält. Einen weiteren wichtigen Beweis für unsere Deutung liefert uns das Siegel der Sammlung de Clerq (**Abb. 14**), das nämlich den Gott Schamasch zeigt, den Beschützer der Heroen Gilgamesch und Enkidu, wie er beide Kampfer unterstützt. Er ist gekennzeichnet durch die Sonnenscheibe auf seinem Federpolos.

So kann man heute, nachdem man zunächst einmal Gilgamesch und Enkidu auf zahlreichen Bildern in Gestalt des sechslockigen Helden und des Stiermenschen erkennen wollte, dann diese Deutung ablehnte und nirgends mehr ein Bild dieser Helden erkennen zu können glaubte[34], doch vermutlich von der späten Akkad-Zeit bis in das erste Jahrtausend bildliche Darstellungen der babylonischen „Nationalhelden“ nachweisen.

Falls uns nun nichts wesentliches in bezug auf das Gilgameschepos und seine Darstellungen in der bildenden Kunst entgangen ist, scheint es so, als seien in der Hauptsache die beiden bekanntesten Episoden, der Kampf mit Humbaba und der mit dem Himmelsstier dargestellt worden. Es sind gleichsam die vordergründigsten aber auch die am leichtesten abzubildenden Motive des Epos. Im Falle des Kampfes mit Humbaba entbehren sie nicht historischer Anspielung, denn schon früh und immer wieder ist der „Zedernberg“ das Gebirge im Westen, ein begehrtes Kampfobjekt mesopotamischer Herrscher gewesen. Darüber hinaus ist die Darstellung des Kampfes zwischen Helden, Tieren und Dämonen ein uraltes Thema in Vorderasien und es bedurfte gewiß nur eines kleinen Schrittes, um diese heldischen Archetypen, die die Welt von Übeln und Ungeheuern befreiten[35], dem speziellen Thema anzupassen.

LITERATURVERZEICHNIS

Amiet, Pierre, 1960, „Le problème de la représentation de Gilgameš dans l'art“, in: Paul Garelli (ed.), Gilgameš et sa légende (Cahiers du Groupe François-Thureau-Dangin 1), Paris, 169-173.

Barrelet, Marie-Thérèse, 1968, Figurines et reliefs en terre cuite de la Mésopotamie antique Bd. 1: Potiers, termes de métier, procédés de fabrication et production (Bibliothèque archéologique et historique 85), Paris.

Beran, Thomas, 1957, „Assyrische Glyptik des 14. Jahrhunderts“: Zeitschrift für Assyriologie N.F. 18 (52), 141-215.

Boehmer, Rainer Michael, 1965, Die Entwicklung der Glyptik während der Akkad-Zeit (Untersuchungen zur Assyriologie und vorderasiatischen Archäologie 4), Berlin.

---

[34] Außer der bereits zitierten Ansicht von Curtius 1912 vgl. Lise Lotte Möller, Einführung zum Katalog „Gilgamesch“, Ausstellung 28, 8.-7.10.64 Pag 11.

[35] Wenn auch der Charakter des Dämonen Humbaba bis heute schwer faßbar ist, bedrohend hat er zweifellos auf seine Umwelt gewirkt vgl. [Pritchard ^{2}1955 =] ANET, 23.

Buchanan, Briggs, 1969, "The Newell Collection of Oriental Seals: An Important Addition to the Yale Babylonian Collection": The Yale University Library Gazette 43, 91-98.
Calmeyer, Peter, 1957-71, „Gilgameš. D. In der Archäologie", in: Ernst Weidner/ Wolfram v. Soden (Hg.), Reallexikon der Assyriologie und der Vorderasiatischen Archäologie 3, 372-374.
— 1970, „Ein neuer Becher der Werkstatt zwischen Zalu Ab und dem Gebiet der Kakavand" (Acta Praehistorica et Archaeologica 1), 81-86.
— 1973, Reliefbronzen in babylonischem Stil, München.
de Clercq, Louis – Ménant, Joachim, 1888, Collection de Clercq. Catalogue méthodique et raisnonné. Vol. I, Paris.
Curtius, Ludwig, 1912, Studien zur Geschichte der altorientalischen Kunst. I. „Gilgamisch" und „Heabani" (Sitzungsberichte der Königlich Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-philologische und historische Klasse, 7. Abhandlung), München.
Falkenstein, Adam, 1957-71, „Gilgameš. A. Nach sumerischen Texten", in: Ernst Weidner/ Wolfram v. Soden (Hg.), Reallexikon der Assyriologie und der Vorderasiatischen Archäologie 3, 357-363.
Gressmann, Hugo (Hg.), [2]1926, Altorientalische Texte zum Alten Testament, Berlin – Leipzig.
— [2]1927, Altorientalische Bilder zum Alten Testament, Berlin – Leipzig.
Jeremias, Alfred, [2]1929, Handbuch der altorientalischen Geisteskultur, Berlin.
— [4]1930, Das Alte Testament im Lichte des alten Orients. Deutsches und hebräisches Motivregister, Register der neutestamentlichen Stellen, Leipzig.
Landsberger, Benno, 1960, „Einleitung in das Gilgameš-Epos (traduit du turc par F. R. Kraus)", in: Paul Garelli (Hg.), Gilgameš et sa légende (Cahiers du Groupe François-Thureau-Dangin 1), Paris, 31-36.
Mayer-Opificius, Ruth, 1961, Das altbabylonische Terrakottarelief (Untersuchungen zur Assyriologie und vorderasiatischen Archäologie 2), Berlin.
— 1968, Assyrische Glyptik des 14.-8. Jahrhunderts v. Chr. unter Berücksichtigung der gleichzeitigen babylonischen und syrischen Steinschneidekunst, Münster [unveröffentlicht].
Meyer, Gerhard R., 1965, Altorientalische Denkmäler im Vorderasiatischen Museum zu Berlin, Leipzig.
Moortgat, Anton, 1940, [2]1970, Vorderasiatische Rollsiegel. Ein Beitrag zur Geschichte der Steinschneidekunst, Berlin.
Möller, Lise Lotte, 1964, „Einführung", in: Gilgamesch. Ausstellung vom 28. August bis zum 7. Oktober 1964 (Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg), 5-14.
Opitz, Dietrich, 1928/29, „Der Tod des Ḫumbaba": Archiv für Orientforschung 5, 207-213.
Oppenheim, Max Freiherr von, 1931, Der Tell Halaf. Eine neue Kultur im ältesten Mesopotamien, Leipzig.
Otten, Adam, 1957-71, „Gilgameš. C. Nach hethitischen Texten", in: Ernst Weidner/ Wolfram v. Soden (Hg.), Reallexikon der Assyriologie und der Vorderasiatischen Archäologie 3, 372.
Parrot, André, 1968, „Les fouilles des Larsa. Deuxième et troisième campagnes (1967)": Syria 45, 205-239.

— 1969, „Scènes de guerre à Larsa“: Iraq 31, 64-67.
Porada, Edith, 1947, Seal Impressions of Nuzi (Annual of the American Schools of Oriental Research 24).
Pritchard, James B. (ed.), ^{2}1955, Ancient Near Eastern Texts relating to the Old Testament. 2nd edition corrected and enlarged, Princeton, N.J.
Schmökel, Hartmut, ^{5}1955, Ur, Assur und Babylon. 3 Jahrtausende im Zweistromland (Grosse Kulturen der Frühzeit), Stuttgart.
Schuler, Einar von, 1965, „Gilgameš“/ „Gilgameš-Epos in Kleinasien“, in: Hans Wilhelm Haussig u.a. (Hg.), Götter und Mythen im Vorderen Orient (Wörterbuch der Mythologie 1/I), 164-167.
Speleers, Louis, 1943, Catalogue des intailles et empreintes orientales des Musées royaux du Cinquantenaire, Bruxelles.
Strommenger, Eva, 1962, Fünf Jahrtausende Mesopotamien. Die Kunst von den Anfängen um 5000 v. Chr. bis zu Alexander dem Großen, München.
Thureau-Dangin, François, 1925, „Humbaba“: Revue d'assyriologie et d'archéologie orientale 22, 23-26.

Gilgamesh in Literature and Art: The Second and First Millennia*

Wilfred G. Lambert**

[37] Study of the content of ancient Mesopotamian art is severely hampered by lack of captions, which have been so helpful in the study of Greek vase painting. Some of the commonest Mesopotamian artistic motifs are unidentifiable from texts. For example, the stylized palm tree, so ubiquitous in later second- and earlier first-millennium art of Babylonia, Assyria and related areas, what modems tend to call "the sacred tree" or (worse) "the tree of life," seems to be unknown in texts. Attempts in the other direction, that is to discover in art depictions of gods, persons and events known from

---

* Reprint from Ann E. Farkas, Prudence O. Harper and Evelyn B. Harrison (eds.), *Monsters and demons in the ancient and medieval worlds. Papers presented in honour of Edith Porada* (Series of Franklin Jasper Walls Lectures 10; Mainz: P. von Zabern, 1987) 37-52, plate VII-XI. Wilfred G. Lambert's article is renowned as a reference for the iconography of Gilgameš. In order to enable to find quotations of his article and indications to his figures easily in this reprint, the pagination of the original publication is given in small squares and the original plate numbers are always indicated, although Lambert was consistent in his numeration. Plate VII fig. 1 and plate VIII fig. 7 are identical with Opificius 1970 Abb. 5 and Abb. 11 in this volume. Therefore his photographs have been replaced by drawings in this reprint. Our additions are in brackets.

** Thanks are expressed to the following institutions and persons for the use of illustrative materials: Professor T. Beran (Plate XI, fig. 24); The Trustees of the British Museum (Plate VIII, figs. 8, 10; Plate IX, figs. 14, 15; Plate XI, fig. 28); the British School of Archaeology in Iraq (Plate X, figs. 16, 17); Dr L. Gorelick (Plate VII, fig. 6); the Hasanlu Expedition (Plate IX, fig. 12); H. J. Kantor and the *Journal of Near Eastern Studies* (Plate VIII, fig. 11); Dr E. Borowski and the Lands of the Bible Archaeology Foundation (Plate X, fig. 19); Carl-Gustaf Styrenius, Director, Medelhavsmuseet, Stockholm (Plate VII, fig. 4: photographer Margareta Sjöblom); the Director of the Pierpont Morgan Library (Plate VII, fig. 3); Mme D. Homès-Fredericq, Musée du Cinquantenaire, Brussels (Plate XI, fig. 25); Dr E. Strommenger-Nagel, Museum für Vor- und Frühgeschichte, Berlin (Plate VII, fig. 5); M. J. Vinchon, Paris (Plate XI, fig. 26); Dr L. Jacob-Rost, Director, Vorderasiatisches Museum, Berlin (Plate VII, fig. 1; Plate VIII, fig. 7; Plate XI, fig. 22); Dr J. Vorys Canby, The Walters Art Gallery, Baltimore (Plate IX, fig. 13). The drawings (Plate VIII, fig. 9; Plate X, figs. 18, 20, 21; Plate XI, figs. 23, 27) have been made specially for the present publication by Dr Dominique Collon.

literature, have been a little more successful. At least no one doubts that the figure being borne aloft by an eagle on Akkadian cylinder seals is Etana, king of Kish, whose attempted ascent to heaven is narrated in a Babylonian epic.[1] But, of course, Gilgamesh is the Sumerian king and hero better known from [38] literature, and more appealing to Westerners because of the tragic element in the Babylonian Gilgamesh Epic. Attempts to see him in ancient art began already with George Smith, the first decipherer and translator of portions of the Epic. His attraction to the figure of Gilgamesh in the Babylonian Epic was matched by his fascination for the scenes on Akkadian cylinders showing heroes grappling with lions and sundry bovines. Accordingly he identified the nude hero with three curls on either side of his face as Gilgamesh.[2] This approach to the subject has continued, with a climax in 1979. In that year a whole book on these lines appeared: *Gilgamesh and Enkidu* (in Russian) by V. K. Afanasieva. The present writer is very skeptical. The only certain thing was pointed out by E. Porada in a paper read to the Rencontre Assyriologique Internationale in 1958: that the artistic motifs go back beyond the historical figure of Gilgamesh, so if in the Akkad period Gilgamesh is meant by the hero mentioned, this is at some point in time reinterpretation. There is no difficulty in this whatsoever, but none-the-less there are, as it seems to the present writer, two major objections. First, in Akkadian art this hero is commonly accompanied by a bovine figure doing exactly the same as the nude hero with three curls each side of his face. This bovine has therefore been identified with Enkidu, Gilgamesh' companion on his adventures. The texts, however, make clear that Enkidu had a human frame, was in fact almost identical with Gilgamesh[3], and there seems to be no hint of bovine connections anywhere. The attempt to identify Enkidu with the god Enkimdu is misconceived. Enkidu is an old Sumerian personal name meaning "Lord of

---

[1] While the identification remains plausible, the problems have never been considered. The story is first known from an Old Babylonian copy, A. T. Clay, *Babylonian Records in the Library of J. Pierpont Morgan* IV (1923) no. 2, and this is alluded to in *The Sumerian King List* (ed. T. Jacobsen, *Assyriological Studies* II (1939) p. 81), the earliest copies of which are no older. Thus the literary attestation is only known some 200-300 years later than the date of the seals. Also the items commonly associated on the seals with the figure being borne aloft (dogs, sheep, goats, shepherd and potter (?)) do not appear in the texts. The artistic motif of the eagle bearing up a man appears much later apparently borrowed directly or indirectly from the Akkadian seals, on the gold bowl of Hasanlu (E. Porada, *Ancient Iran, The Art of Pre-Islamic Times* (London 1965) p. 98).

[2] G. Smith, *The Chaldean Account of Genesis* (London, 1876), Frontispiece, cf. plate after p. 174 and pp. 238f. with fig.

[3] There is no adequate text of the epic in print, and the best translation is that of A. Schott revised by W. von Soden: *Das Gilgamesch-Epos* (Stuttgart, 1982). For the passage referred to see p. 28 line 179f.

the good place"[4], unrelated to Enkimdu apart from the initial En-. The latter is god of irrigation and arable farming, not of stock-raising. Secondly, the hero in question is plainly associated with the god Enki on many other Akkadian seals, with whom Gilgamesh has no connection, and there is good reason to identify him with the Laḫmu.[5]

[39] In contrast, there is second- and first-millennium material in art where it appears virtually certain that two scenes with Gilgamesh are shown, one with a demon, the other with a monster. Each of these two scenes has been so interpreted before[6], though on the basis of assertions

---

4 The phrase ki.du$_{10}$ "good place" is well attested in Early Dynastic personal names, and the name en ki.du$_{10}$.ga "lord of the good place" is cited from the Fara tablet VAT 12531 ii by A. Deimel, *Die Inschriften von Fara* III *(40. Wissenschaftliche Veröffentlichung der Deutschen Orient-Gesellschaft,* 1922) p. 31 *. It is no argument against this etymology that the name is not construed as a genitive construction in the Sumerian epics. The grammatical elements of a personal name are not necessarily taken up in the sentence already in the later third millennium.

5 F.A.M. Wiggermann, in working on the firstmillennium clay figurines and related rituals, has discovered that in this material the human-looking figure with six curls is the Laḫmu *('Exit* Talim!*' Jaarbericht van het Vooraziatisch-Egyptisch Genootschap Ex Oriente Lux* 27 (1981-82) 90-105). This fits the artificial Sumerian equivalent of the Akkadian *laḫmu* (in real Sumerian la.ḫa.ma is written) in a bilingual text of Tukulti-Ninurta I: LÚ X SÍG.SUD ('MAN X LONG HAIR': see the present writer in *Iraq* 38 90 obv. 11). On this basis everything hangs together. In texts there is a plurality of Laḫmus, associated with the 'sea' or 'Apsû', and forming Enki's constabulary in Sumerian myths. On Akkadian seals there is also a plurality of these heroes, who hold the 'gate post' in association with Enki/Ea (see e.g. R. M. Boehmer, *Die Entwicklung der Glyptik während der Akkad-Zeit (Untersuchungen zur Assyriologie und vorderasiatischen Archäologie,* 4, 1965), Abb. 488, 499-502). The association of Enki is confirmed by Old Babylonian terracottas showing this hero holding a jar from which streams of water flow, and the same hero holds the flowing jar to water two buffaloes on the well-known Akkad seal of Ibni-Šarrum (e.g. [P. Amiet], *Bas-Reliefs imaginaires de l'Ancien Orient* (exhibition catalogue, Hôtel de la Monnaie, Paris, June-October 1973) no. 231). This seal raises the question that on many Akkadian seals the same hero is grappling with buffaloes, lions and similar animals, and that alongside him a 'bull-man' is doing the same. In these contexts there is no demonstrable connection with Enki/Ea, and it could be argued that in these contexts therefore the same artistic type represents an entirely different mythological figure, perhaps Gilgamesh. There is of course no law against speculation, but in view of the quantity of mythology on Akkadian seals so far totally unknown from written sources (e.g. the "winged gate" and the Birdman before Enki/Ea), it is unwise to push a particular interpretation *faute de mieux. A priori* it is more likely that one common figure in the art of one and the same period and area represented one, and not two totally different mythological figures, and not enough is known of the Laḫmu in the Akkad period to affirm that he could not occur in contest scenes. In any case this one figure cannot be considered without taking in account related figures. We express no opinion on the identity of this figure in Early Dynastic times. The archaeological evidence is summed up by R. M. Boehmer, art. *Held, Reallexikon der Assyriologie* IV (1972-75) 293ff., but there seems to be not the least shred of written evidence from the Early Dynastic periods that is pertinent.

6 D. Opitz set off discussion by his article, 'Der Tod des Ḫumbaba' *(Archiv für Orientforschung* 5 (1929) 207ff.), based on the Berlin terracotta, and E. Porada first drew atten-

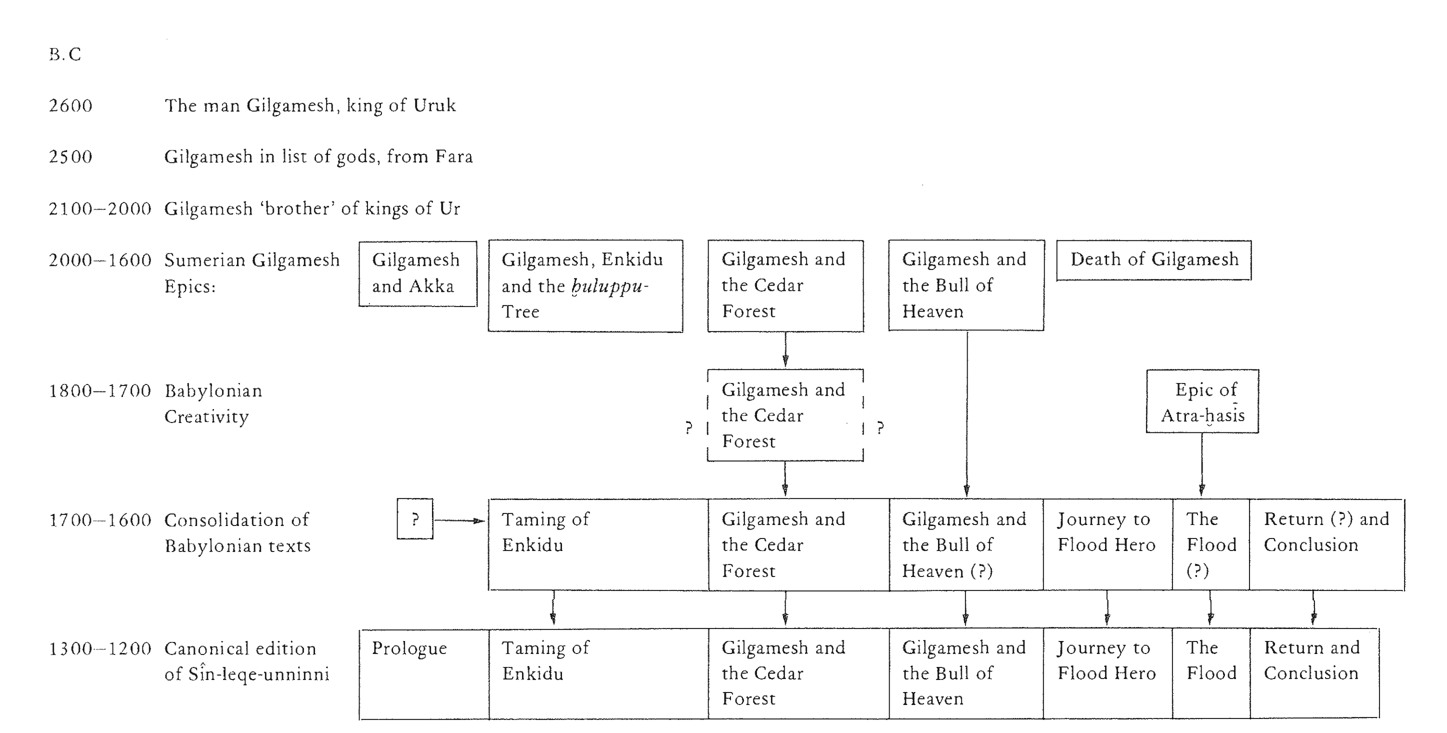
without systematic comparison of the art and literature, and with the inclusion of items that hardly stand up to critical scrutiny. Also, the most comprehensive of such treatments is a little known article, though as recent as 1970. Our treatment will begin with the more explicit literary material. The accompanying chart is very much oversimplified, but the essentials can be found on it.[7] There are five independent Sumerian Gilgamesh epics, which do not form a cycle. To our knowledge they circulated in writing from about 2000 to 1600 B.C., after which period they were lost, save for a Babylonian translation of *Gilgamesh, Enkidu and the* ḫuluppu-*Tree,* the second half of which survived into the first millennium, and scribes, not knowing what to do with it, added it as an appendix to the final version of the composite Babylonian Gilgamesh Epic. These five epics may have existed in writing in the third millennium, but so far there is no proof, but if there were no written stories about this hero over the second half of that millennium, then obviously there must have been oral traditions.

Gilgamesh, Enkidu and the ḫuluppu-*Tree* is pure mythology, and ends with Enkidu trapped in the nether world, and Gilgamesh, like Odysseus, communicating with him to ascertain the conditions of life down below. In contrast *Gilgamesh and Akka* reads like an [41] epic presentation of an actual historical struggle between Gilgamesh' town Uruk and the town Kish. *Gilgamesh and the Cedar Forest* similarly reads as though there is an historical kernel within it: an account of a freebooting expedition to obtain cedar wood for the town Uruk. It begins with Gilgamesh conceiving a fear of death as he noted a body floating down the river. In consequence he desired to do some great deed by which he would be remembered after his death. He knew of a remote mountain, guarded by a demonic guard Ḫuwawa (later written Ḫumbaba), on which cedars grew. He was not dissuaded by warnings of the dangers, so set out accompanied by Enkidu and some young men of the city.

tion to the same scene in Mitanni glyptic *(Annual of the American Schools of Oriental Research* 24 (1947) pp. 60 and 70). The fullest summaries of the materials and opinions expressed about this scene are those of P. Calmeyer in *Acta Praehistorica et Archaeologica* 1 (1970) 81ff. and in his *Reliefbronzen in babylonischem Stil* (München, 1973) 165ff. R. Opificius, in addition to dealing with the fall of Ḫuwawa, presented the case for identifying another scene with the slaying of the Bull of Heaven, in 'Gilgamesch und Enkidu in der bildenden Kunst,' in *Hundert Jahre Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte* II (1970) 286-292, a publication which seems to have had very limited circulation. The present writer independently reached his conclusion about the Bull of Heaven, and only later made his acquaintance with this article, thanks to Edith Porada.

[7] For more detail see J. H. Tigay, *The Evolution of the Gilgamesh Epic* (Philadelphia, 1982), which is generally reliable.

40


B.C
2600 The man Gilgamesh, king of Uruk
2500 Gilgamesh in list of gods, from Fara
2100–2000 Gilgamesh 'brother' of kings of Ur
2000–1600 Sumerian Gilgamesh Epics:
Gilgamesh and Akka
Gilgamesh, Enkidu and the *huluppu*-Tree
Gilgamesh and the Cedar Forest
Gilgamesh and the Bull of Heaven
Death of Gilgamesh
1800–1700 Babylonian Creativity
? Gilgamesh and the Cedar Forest ?
Epic of Atra-hasis
1700–1600 Consolidation of Babylonian texts
?
Taming of Enkidu
Gilgamesh and the Cedar Forest
Gilgamesh and the Bull of Heaven (?)
Journey to Flood Hero
The Flood (?)
Return (?) and Conclusion
1300–1200 Canonical edition of Sîn-leqe-unninni
Prologue
Taming of Enkidu
Gilgamesh and the Cedar Forest
Gilgamesh and the Bull of Heaven
Journey to Flood Hero
The Flood
Return and Conclusion
750–200 Late copies, Assyrian and Babylonian

Eventually they reached the forest, overcame Ḫuwawa by trickery, and Enkidu actually thrust in the sword with which the demon's head was cut off.[8] Thus the expedition was brought to a successful conclusion. *Gilgamesh and the Bull of Heaven* is pure mythology, but badly preserved. If one is entitled to fill in gaps in the Sumerian from the later Babylonian version, a quarrel arises between Gilgamesh and Inanna, goddess of the town of Uruk, so she gets a supernatural bull sent down to earth to savage the city of the offending hero. But Gilgamesh and Enkidu prove equal to the occasion and in due course kill the bull. *The Death of Gilgamesh* is also pure mythology, apart from possibly reflecting the burial customs of the time, and explains how Gilgamesh arrived in the nether world. It too is badly preserved.

Of these five Sumerian stories only two were taken over in the Babylonian versions of the Epic of Gilgamesh, namely *Gilgamesh and the Cedar Forest* and *Gilgamesh and the Bull of Heaven.* The former is first attested in Babylonian, in copies from Tell Ḫarmal near Baghdad and Ishchali in the Diyala region, dating from the first half of the 18th century B.C. They seem to come from widely differing recensions, and the big question is whether they contained only the story of *Gilgamesh and the Cedar Forest* or embraced more of what was to be the later canonical Babylonian edition. The present writer suspects they were simply free recountings of the one Sumerian story, but he could be wrong. In either case, there was in due course the Babylonian story, which arose from putting the two Sumerian stories in sequence, with material of other origins prefixed and appended. This bald statement does not of course give any indication of the literary genius involved. From simple heroic tales the Babylonian author constructed a cycle of Gilgamesh stories with the fear of death running as a thread to the end. The original heroic tales were converted into a tragedy which is still moving for any human heart that is sensitive to literature.

The taming of Enkidu, the first narrative after the prologue in the Babylonian story, is based on a tradition of a man who grew up among wild animals without human company. No doubt this was once entirely independent of any Gilgamesh tradition, and was brought in to this cycle by making Enkidu the wild man. Accordingly he was created by the gods to be a rival for Gilgamesh, who was oppressing his citizens with his excess of strength and energy. In a psychologically very perceptive narrative, Enkidu is brought from the wilds to civilization through a prostitute, and in

---

8 See J. J. A. van Dijk apud P. Garelli (ed.), *Gilgameš et sa légende* (Paris, 1960), p. 71 lines 97-98. The cuneiform text is given in J. J. A. van Dijk, *Cuneiform Texts (Texts in the Iraq Museum* II, Wiesbaden, 1965) no. 4. The first sign of the corresponding line in the text published by S. N. Kramer in *Journal of Cuneiform Studies* 1 (1947) 22 166 is, on collation (courtesy Å. W. Sjöberg), certainly not nam, but may be gú, and there is a variant in the line for the verb: im.ma.an.ku$_5$.ru.-na and im.ma.an.ku$_5$. The present writer has not seen the text of this epic being prepared by A. Shaffer from much new material.

Uruk he meets Gilgamesh, with whom he fights [42] over the latter's exercise of the *ius primae noctis.* After the fight is over, they become close friends. Here is one major difference between the Sumerian and Babylonian tales. In the Sumerian, Enkidu is Gilgamesh' servant; in the Babylonian he is Gilgamesh' equal and comrade. Having introduced Enkidu in this way, the Babylonian author now inserts *Gilgamesh and the Cedar Forest.* Gilgamesh conceives a fear of death, he wishes to achieve the immortality of fame by doing some great deed, and so forth. The main difference in substance is that at the end Gilgamesh, urged on by Enkidu, actually killed Ḫuwawa. The Ishchali tablet states:

> Gilgamesh heard the word of his friend.
> He took an axe in his hand,
> He drew a sword from his belt,
> Gilgamesh struck the neck,
> Enkidu his friend gave encouragement.[9]

So, up to this point, the story is still a simple heroic tale of a great deed done. But the author used this as a beginning only. He next brings in the story of *Gilgamesh and the Bull of Heaven,* with modifications. After the success of the journey to the cedar forest, Gilgamesh returns to Uruk and walks in procession through the streets. But Ishtar, goddess of the town, falls for this handsome young man and proposes marriage. Gilgamesh knows the fates of her previous spouses, and so necessarily declines, but, elated by his recent success, he falls victim to what the Classical Greeks termed *hybris,* something like arrogance toward the divine powers in the universe. His refusal is not made with the tact appropriate when dealing with a headstrong goddess, but is full of insult and abuse. So she gets the Bult of Heaven sent down to earth to wreak vengeance on Gilgamesh and Uruk. He and Enkidu took up the challenge and killed it. The passage (VI 150-152) is damaged, but it seems that the *coup de grace* was administered by Gilgamesh, though with abundant practical help from Enkidu. The exact point where the sword was pushed in is almost preserved: "between the neck, the horns, and. [...]" Unfortunately the third delimitation of the point is so far lost.

The gods met to consider the actions of Gilgamesh and Enkidu and it was decided that Enkidu must die. This he did, and then Gilgamesh comes face to face with death as he had not before. Whereas previously he was content to think that his fame could outlive him, now his fear of death is so intense that nothing less than personal immortality will satisfy him. The Babylonian author has skilfully intensified the basic theme and converted what began as a heroic tale into a tragedy. The hero, when he had calmed

---

[9] S. Greengus, *Old Babylonian Tablets from Ishchali and Vicinity* (Leiden, 1979), pl. xcii no. 277 rev. 1-5.

down from wild ravings, thought of the survivor of the great flood, who lived far away. He was the only man so far to have achieved personal immortality. So off Gilgamesh sets, to find the secret of immortality from Uta-napishtim. We cannot here follow him, but eventually, after overcoming many obstacles, he reached the end of his mission, but had to face the truth, that only the gods live for ever. He returned to Uruk, forced to be content with the satisfaction of knowing that his achievements would not be forgotten.

[43] Most probably the whole of the Babylonian Gilgamesh Epic as just summarised did exist by the end of the First Dynasty of Babylon, c. 1600 B.C. Though not all of it survives in copies of that period, the surviving pieces would, from a literary standpoint, be frequently meaningless and inept without their gaps filled from the later canonical version, attributed by Babylonian scholarly texts to a scribe of Uruk, Sîn-leqe-unninni. By about 1100 B.C. that version had ousted all others so that it alone survived into the first millennium. Even if this view is not accepted, there is little difference for the purpose of comparison with the two scenes known from art: it is only a question of whether the full Babylonian compilation was made earlier or later in the second millennium.

Any attempted comparison of texts and pictures must of course be made with a good measure of skepticism. The ancient artists and their clients drew from their backgrounds a range of mythology and legend far greater than that to which even the best-read modern scholar can claim. Although we may feel that some ancient depiction must refer to what we happen to know from those ancient texts which have come down to us by the accidents of discovery, such a feeling must be supported by exhaustive knowledge of the comparable surviving material considered from every angle. Otherwise the subject may become ridiculous, and for many years some have refused on principle to give names to any ancient figures, since such identifications could be wrong. The rest of this paper is intended as an antidote to this attitude.

The first item for consideration is the terracotta plaque in the Berlin Museum (**Plate VII, fig. 1**).[10] A monstrous creature in the centre – a strange face and long hair, feline paws and a bird's talons for feet – is being killed by two human-looking figures, the one on the left bearded, the one on the right not. Both are holding down the monster with their feet, the bearded one also grips a paw while the beardless one holds the monster's long hair and is about to drive his sword into the creature's neck. A smaller figure, as if in the background, stands at the far left. It is proposed as a working hypothesis for the moment to interpret this scene as showing bearded Gilgamesh and beardless Enkidu killing Ḫuwawa. Three points

[10] VA 7246, see D. Opitz, *Archiv für Orientforschung* 5 (1928/9) 207ff., and (from another negative?) *Propyläen Kunstgeschichte* 14 (Berlin, 1975) pl. 186a.

combine to refer this to the Sumerian rather than the Babylonian version. First, the extra figure. In the Sumerian text young men of the town Uruk accompany Gilgamesh and Enkidu on the trip. The Babylonian text says nothing about any such escort and clearly implies that the two heroes were alone. Secondly, in the Sumerian text Enkidu is Gilgamesh' servant and so would look different, while the Babylonian text stresses how similar they were, identical save that Gilgamesh was a little taller. Thirdly, in the Sumerian Enkidu puts in the knife, which act Gilgamesh does in the Babylonian version. However, the differences from the written Gilgamesh stories must not be overlooked. Neither Sumerian nor Babylonian versions so far as preserved refer to the use of feet to pin down the monster.[11] Neither [44] version details Ḫuwawa's long hair. However, these matters are not fatal objections to the identification being proposed, and will be considered further below. To judge from style, the only available criterion, this plaque is Old Babylonian in date, somewhere between c. 2000 and c. 1600 B.C.

This same scene appears later on cylinder seals. Impressions of a seal on a Nuzi tablet (**Plate VII, fig. 2**)[12] show the same two figures, though on opposite sides as compared with the clay plaque, both, as before, holding down the monster with their feet, and, as before, the younger-looking one using his sword. There is a difference in that the younger-looking one is not holding the monster's hair. The style of this seal is typical Mitanni, and even if it were an heirloom bequeathed to the person for whom it was rolled on the Nuzi tablets it could hardly be older than c. 1500 B.C. Thus it was cut after the Sumerian text had been lost. If the engraver had any literary basis either he used a Babylonian version not known to us, or he was not bothered about who actually did the killing. However, most likely the engraver depended on an artistic tradition with oral explanation. First-

---

[11] R. Opificius, *op. cit.* 287, interprets this action otherwise: "auch bei zeitgenössischen Szenen pflegt der Fürst seinem besiegten Gegner den Fuss auf den Körper zu setzen," referring to the Old Babylonian victory stele, *Revue d'Assyriologie* 7 (1910) pls. v-vi. One must, however, distinguish between placing the foot on the body of a fallen victim as a gesture of victory when the real battle is over (seen also on Old Babylonian terracottas, e.g. R. Opificius, *Das altbabyloniscbe Terrakottarelief (Untersuchungen zur Assyriologie und vorderasiatiscben Archäologie,* 2, 1961), no. 480; A. Parrot, *Iraq* 31 (1969) pl. viii a-b; and in contemporary glyptic: *idem, loco cit.* c and *Mission archéologique de Mari* II, *Le Palais* (Paris, 1959), iii, *Documents et Monuments,* pp. 169-185) and placing the feet on arms and legs of a victim while the battle is still on. Further, later versions of the scene under discussion (see below) show the arms and legs of the attacking heroes intertwined with those of the victim, clearly having understood the older version as showing the legs of the heroes being used to restrain the victim. See still further footnote 35a below.

[12] The impressions on the tablet VAT 6039 have been published in one drawing only, first in O. Weber, *Altorientalische Siegelbilder* (Leipzig, 1920), no. 268a, reproduced by H. J. Kantor, *Journal of Near Eastern Studies* 21 (1962) 115 fig. 19 B. See also E. Porada, *Annual of the American Schools of Oriental Research* 24 (1947) nos. 768-773, which show similar but less well preserved scenes.

millennium seals are somewhat more abundant. One in Assyrian linear style (**Plate VII, fig. 3**)[13] shows the same basic scene: the two figures hold down the monster with their feet and – both this time – by the hair which hangs in two locks either side of the face, while the less important one is about to drive in his sword. In this case they are distinguished by both length of beard and by dress. The figure we take as Gilgamesh is clad in robes normally worn by gods in the art of this period. If the small figure to the right is really part of the scene, it suggests the Sumerian version, but on seals juxtaposition does not necessarily guarantee participation. Another Assyrian linear style seal of about the same date (**Plate VII, fig. 4**)[14], but lacking the bottom part and worn, while clearly in the same tradition does not allow similar specification due to its condition. The engraving on a situla of Luristan type (**Plate VII, fig. 5**)[15], no doubt dating from the earlier part of the first millennium B. C., also belongs to this tradition and is important in that the designs on such objects are generally based on Babylonian rather than Assyrian models. The only comment needed here is that the better-dressed figure, Gilgamesh as we take him, is now about to cut off the head of the fallen being, who in this case is depicted very little differently from Enkidu. This version of who struck the final blow is repeated in a fine Neo-Assyrian drilled style seal (**Plate VII, fig. 6**)[16], where, further, both [45] Gilgamesh and Enkidu hold Ḫuwawa's hair. In this case it is very doubtful whether the extra small figure is meant as part of the scene. He is the common worshipper figure in cultic settings of this period, used as a filler here. This seal probably dates from c. 800-700 B.C. A fine, modelled style seal excavated at Assur (**Plate VIII, fig. 7**)[17] needs no comment beyond the drawing of attention to the big, round face surrounded by hair. It is probably a little later than the previous one, say c. 750-650 B.C. Still another Neo-Assyrian modelled style cylinder of about the same date (**Plate VIII, fig. 8**)[18] is very similar, though there is less hair. The extra

[13] E. Porada, *Corpus of Ancient Near Eastern Seals in North American Collections* I, *The Collections of the Pierpont Morgan Library* ([New York], 1948), no. 686.

[14] Medelhavsmuseet, Stockholm, MM 1956-122, reproduced before by H. H. von der Osten, Medelhavsmuseet, *Bulletin* 1 (1961) 27 no. 13.

[15] P. Calmeyer, *Reliefbronzen im babylonischen Stil.* Bayer. Akad. d. Wiss., phil. hist. Kl. N.F. Heft 73 (München, 1973) p. 45. P. Calmeyer, *Acta Praehistorica et Archaeologica* 1 (1970) 81ff.

[16] M. Noveck, *The Mark of Ancient Man. Ancient Near Eastern Stamp Seals and Cylinder Seals. The Gorelick Collection* (Brooklyn Museum Catalogue, 1975) no. 41. Cf. P. Amiet, *Journal of the American Oriental Society* 100 (1980) 186.

[17] A. Moortgat, *Vorderasiatische Rollsiegel* (Berlin, 1940) no. 608.

[18] BM 89763, previously published in drawing by W. H. Ward, *The Seal Cylinders of Western Asia* (Washington, 1910), no. 644. The inscription, in Assyrian cuneiform, reads: *šá*^{md}*MAŠ.PAP.PAP* "Property of Ninurta-aḫa-uṣur" (or, "of Ninurta-nāṣir-aḫi"). For completeness, note the faience cylinder seal of first-millennium date from Nippur, D. E. McCown and R. C. Haines, *Nippur I (Oriental Institute Publications* 78) pl. 113 no. 13. It certainly attests the scene under discussion, but is too crudely executed to of-

figure in this case, a worshipper, is part of a separate scene, having the spade of Marduk and the stylus of Nabû to which he directs his devotions.

To sum up, it will not be doubted that this material attests one artistic tradition, and since it all comes from areas where the continuity in cultural matters is well known for the periods involved, it is hard to suppose that there was more than one understanding of the scene during these periods and within these areas. The unusual features of the scene are, first, the active participation of two heroes in the slaying of the monster. In ancient Mesopotamia most such episodes, as with Ningirsu/Ninurta, Marduk and Tišpak, involve a single hero. Secondly, it is curious that of these two the least senior as depicted has the honour of finishing off the monster, at least in the earlier examples, but the later specimens (without there being a break in the tradition) show the more senior figure completing the victory by killing the monster. All these unusual features are explained by the assumption that the scene from the Gilgamesh Epic is depicted. The earlier artistic representations depend on the Sumerian form of the story as we know it, and the change early in the first millennium reflects a move to the Babylonian version on the part of the artists. It seems extremely unlikely to the present writer that there could have been any other narrative, written or oral, over these centuries with precisely these peculiarities, of which no trace has yet has been discovered in written remains. The differences, or rather details of the depictions which do not occur in the written Gilgamesh stories, the long hair of Ḫuwawa and the holding down of this creature with the feet of Gilgamesh and Enkidu, can be explained along with the very different versions of Ḫuwawa in the examples just presented. If the artists, starting in the Old Babylonian period, were illustrators of an oral and written story, lacking any iconographical tradition for this scene, then it is understandable that they would have improvised from originally unrelated iconographic motifs.[19] Thus the Akkadian hero with six locks,

---

fer any light. Opificius, *Hundert Jahre Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte* II (Berlin, 1970) 289, cites for this same scene the Akkadian cylinder R. M. Boehmer, *Die Entwicklung* (see footnote 5), Abb. 482, where two identically clad heroes (the apparent difference in headgear seems to be due to damage alone) hold a third hero (differently attired), already down on one knee, by beard and hair. This cannot be reconciled with the Sumerian tradition of Gilgamesh and Enkidu as master and slave, and the defeated figure has no features which suggest a demon. So there is no basis for interpreting this scene as one with Gilgamesh.

19 The Berlin terracotta shows two clear and distinct influences. The lion's paws and eagle's talons derive from the Mesopotamian tradition of the *mušḫuššu,* the monster known from Old Akkadian to Late Babylonian art, most clearly depicted in enamelled bricks on the walls of Babylon as rebuilt by Nebuchadnezzar II (see the present writer in *Cahiers du Centre d'Étude du Proche-Orient Ancien* 2 (Leuven, 1985) 87ff.). Sumerian literary texts specify a monster (ušumgal) as having "a lion's paws and talons of an eagle" (šu pirig.gá umbin ḫu.rí.in (mušen).na), once as a poetic description of the god Ninurta (H. Radau, *The Babylonian Expedition of the University of Pennsylvania. Series A: Cuneiform Texts,* 29/1 (1911) 4 rev. 3ff.), once to describe the leader of seven "heroes"

originally the Laḫmu, becomes in this tradition not Gilgamesh but Ḫuwawa.

[46] There is indeed a variant artistic tradition which confirms this suggestion. As before, it is first attested on an Old Babylonian terracotta (**Plate VIII, fig. 9a, b**)[20] of which several incomplete examples were excavated at Larsa, not, unfortunately, allowing a full reconstruction. The scene as a whole requires no general clarification, but three details should be stressed. First, the Akkadian hero is very clearly here the prototype of Ḫuwawa, note the girdle around his waist. Secondly, due to the loss of the upper parts of the figure on the left it is impossible to see whether the two heroes are distinguished, and whether, if they were distinguished, it is Gilgamesh or Enkidu who is thrusting in the sword. Thirdly, the landscape is indicated here. The wavy line at the bottom indicates mountainous terrain. The tree trunk and the curling object hanging beside it are fascinating. The latter could be a snake, but if so it is unhelpful. The top of the tree on the other side (on a fragment placed there without absolute certainty) need not belong to a cedar. Though 'cedar' is the usual translation of the Sumerian *eren* and Akkadian *erinnu,* written sources indicate only that it yielded timber suitable for roofing beams, that it had a pleasant aroma, and that it

---

at Utu's disposal when Gilgamesh' journey to the cedar mountain was being planned ([N. Kramer,] *Journal of Cuneiform Studies* 1 (1947) 10 37). However, the face of the monster on the terracotta seems to have been influenced, if only at second hand, by the Egyptian Bes, as has been noted for the Ḫuwawa faces of the masks. E. Porada has drawn my attention to Near Eastern examples of Bes figures: the bone plaque found "in der tiefsten Schicht der hethitischen Periode" at Alaca Höyük (H. Z. Kosay, *Ausgrabungen von Alaca Höyük* (Ankara, 1966), p. 31 and pl. xliv, A1/a 88), and the limestone statuette found in the "dépôt d'offrandes de la pro-cella du temple aux obélisques (levée XVIII)" at Byblos (M. Dunand, *Fouilles de Byblos* II (Paris, 1950-58), p. 767 and pl. XCV, no. 15377). On Near Eastern Bes figures generally, see V. Wilson, *Levant* 7 (1975) 77-103, and for the present interest pp. 83-84 especially.

[20] Photographs of four partly overlapping pieces are given by A. Parrot in *Syria* 45 (1968) 230 (two of them also in *Iraq* 31 (1969) pl. ix a), of which only one, the upper piece in the photograph, is now in Paris (AO 22.579), the others are presumably in Baghdad. However, on the previous page in *Syria,* 229, there is a photograph of five pieces of terracottas which could be related. In particular the bust on the far left may well overlap the figure on the right of the reconstructed slaying of Ḫuwawa, and this will then supply a tree to the right of the scene to match that on the left. Our reconstruction is based on this assumption, though without having all the pieces together there can be no absolute assurance that this is correct. The other pieces shown in *Syria* 45 (1968) 229 seem to be connected, but may show at least two other scenes apart from the slaying of Ḫuwawa. The piece at the top left, though on the same scale as the one with Ḫuwawa, is probably not part of it in view of the extra levels of mountain indicated. The piece in the lower centre shows two human-looking figures on a much smaller scale than the other pieces, one either side of (apparently) three sloping tree trunks joined by ropes at their bases (part of the gate of the forest according to some). This cannot be part of the same scene as any other of the pieces with human-looking figures because of the scale. One may wonder whether these unique pieces of terracottas are not the remnants of a series of illustrations of this episode.

was a [47] source of incense. It has already been suggested in another connection[21] that it was in fact pine.

Until the missing parts of the terracotta are found we have to allow the possibility that the two heroes were identically depicted, following the Babylonian Gilgamesh Epic, because of later examples of this scene with this feature. A Mitanni seal (**Plate VIII, fig. 10**)[22] shows in the minor scene two identical heroes with the demon on one knee between them. The engraver was not too particular about details: each hero has one foot raised, but while the left-hand one is firmly placed on the demon's left leg, the right-hand one is poised in midair. Also the three curls either side of the face have been reduced to one, which each hero is meant to be gripping, though the fists do not overlap the curls but are merely juxtaposed. However, the character of the scene is in no doubt. A Nuzi seal impression (**Plate VIII, fig. 11**)[23] shows two identical heroes about to kill the demon, whose six locks have slipped down the body. The heroes are still using their feet to pin down the victim, but since he is standing upright one may suspect that the curls were lowered so that the feet could be inserted in them. Only so could the raised legs of the tradition hold tight an upright figure. Due to the incompleteness of the impressions it is not certain what the raised hands are doing. In later examples of this tradition, all from outside Mesopotamia, the raised hands are either gripping bunches of hair or are stabbing the head. These are from. the famous gold bowl of Hasanlu (**Plate IX, fig. 12**)[24], stone reliefs from Tell Halaf (**Plate IX, fig. 13**)[25] and Carchemish (**Plate IX, fig. 14**)[26], these three from early in the first millennium, then from the centrepiece of a bronze platter from Nimrod (**Plate IX, fig. 15**)[27] in somewhat Neo-Hittite style, from the outer band of engraving of another Nimrud bronze platter (**Plate X, fig. 16**)[28] in more 'Phoenician'

---

[21] George Smith regularly translated this word by "pine", and more recently J. Hansman in *Iraq* 38 (1976) 23ff. has argued for this. If the tree on the right of the reconstruction of the terracotta from Larsa is in place, this is further reason for reexamining the question, because the depicted tree is not certainly a cedar.

[22] BM 89569, drawn to my attention by D. Collon. It perhaps dates to the 14th century B. C.

[23] Photo: E. Porada, *Annual of the American Schools of Oriental Research* 24 (1947) pl. xxxvii no. 728; drawing: *op. cit.* pl. liii 728 and H. J. Kantor, *Journal of Near Eastern Studies* 21 (1962) 115 fig. 19A. The latter is reproduced here. For other related Mitanni impressions on Nuzi tablets see E. Porada, *op.cit.* nos. 729, 768-773; O. Weber, *op. cit.* no. 267; P. Amiet, *Cahiers de Byrsa 7* (1957) pl. xix no. 110b.

[24] I. J. Winter, *A Decorated Breast-plate from Hasanlu, Iran.* University Museum Monograph 39 (Philadelphia, 1980) fig. 74. E. Porada, *Ancient Iran* (London, 1965) p. 98.

[25] M. von Oppenheim et al., *Tell Halaf* III (Berlin, 1955) pl. 102, A 3, 176.

[26] D. G. Hogarth, *Carchemish* I (London, 1914) pl. B 15.

[27] A. H. Layard, *Monuments of Nineveh* II (London, 1853) pl. 65 = R. D. Barnett apud *Éléments orientaux dans la religion grecque ancienne,* Colloque de Strasbourg 22-24 mai 1958 (Paris, 1960), pl. iv b.

[28] A. H. Layard, *op. cit.* pl. 61 = R. D. Barnett, *Iraq* 2 (1935) 202-203; now numbered N 65.

style, and from a Nimrod ivory plaque (**Plate X, fig. 17**)[29] in the same style, these last three perhaps a century or two later than the first three. While the continuity in the artistic tradition is very obvious, one may feel less certain about the attribution in these examples. The Mitanni and Nuzi seals may well have been understood as showing the slaying of Ḫuwawa, but the examples from Western Iran, Anatolia and Syria might have been transferred to myths or legends of those areas so that the original association [48] with Gilgamesh was lost. Interaction between these variant traditions so far described can be seen in the engraving on the side of a stamp seal in Babylonian style but of unknown provenance, probably dating from about the middle of the first millennium (**Plate X, fig. 18**).[30] It shows two identical heroes killing the figure between them but they are both clad in the robes of divinity which are worn by Gilgamesh on the first-millennium seals and situla which differentiate Gilgamesh and Enkidu.

Syria has its own version of this scene in the second quarter of the second millennium B.C., attested on three cylinder seals. The one (**Plate X, fig. 19**)[31] shows the hero with six locks being overpowered by a single warrior who is pulling him down by his hair. Two dogs (one mostly chipped off) are barking at the victim. The second one (**Plate X, fig. 20**)[32] is extremely similar except that an archer in addition is present, pointing his mounted arrow toward the half-down victim. The other (**Plate X, fig. 21**)[33] shows the same two main figures, but also, on a smaller scale between them, an archer and a creature with (apparently) human body but lion's head. The dogs and the archer have not yet appeared in any literary version of the slaying of Ḫuwawa, so again it may be that the Mesopotamian artistic tradition was used in this case for a local myth or legend. Clark Hopkins in 1934[34] demonstrated that this scene of Mesopotamian origin was the source of Aegean depictions of Perseus slaying the Gorgon:

---

29 M. E. L. Mallowan, *Nimrud and its Remains* II (London, 1966) p. 537 pl. 457.

30 M. de Clercq, *Collection de Clercq* II (Paris, 1903) pl. VII 30 bis.

31 O. White Muscarella (ed.), *Ladders to Heaven* p. 245. An incomplete impression from Alalakh (D. Collon, *The Seal Impressions from Tell Atchana/ Alalakh,* pp. 4-5 and pl. lx no. 2) shows at the bottom right a human-looking figure grappling with the Akkadian hero with six curls. This certainly seems to be a further Syrian example of the scene under discussion, though what remains is closer to its presumed Babylonian original than the other Syrian examples. It would be even closer if one were free to assume that a matching attacker occurred on the right of the Akkadian hero where the impression breaks off. A seal in the Boston Museum of Fine Arts reproduced by H. Frankfort, *Cylinder Seals* (London, 1939) pl. xlii c, shows two standing figures attacking a third between them, but the details are so different from the other Syrian and Babylonian examples of this scene that we hesitate to press it in this context

32 From the Collection Poche; photo in O. Weber, *op. cit.* no. 268; D. van Buren, *Archiv für Orientforschung* 11 (1936/7) p. 13, fig. 21.

33 H. Seyrig, *Syria* 40 (1963) pl. xxi 1 (photo); P. Amiet, *Orientalia* 45 (1976) 27 (drawing from photo).

34 *American Journal of Archaeology* 38 (1934) 341-358.

the original Ḫuwawa (himself an improvisation) in some form reached the Aegean and was there turned into the Gorgon. Curiously a cylinder seal in Cypriot style purchased by the Germans in Baghdad in 1886/87 (**Plate XI, fig. 22**)[35] is one of the many examples of this Aegean adaptation.

The other scene from the Gilgamesh Epic to be found in Mesopotamian art is the killing of the Bull of Heaven. There seem to be two sure examples only from the second Millennium.[35a] A seal impression from Nuzi

---

[35] A. Moortgat, *Vorderasiatische Rollsiegel* (Berlin, 1940) no. 781.

[35a] D. Opitz *(Archiv für Orientforschung* 5 (1928/9) 212), apparently supported by R. Opificius, *Hundert Jahre* (see footnote 18) p. 291, interpreted an Old Babylonian terracotta plaque, R. Opificius, *Das altbabylonische Terrakottarelief* (see footnote 11) no. 496, as showing Gilgamesh and Enkidu grappling with the Bull of Heaven. However, the bull bears no mark of heavenly origin, and while the two heroes are distinguished by size, a larger and a smaller, so that they could be meant for Gilgamesh and Enkidu, the larger is holding the bull's horn while the smaller is gripping its tail. In the only textual material for com parison, the final Babylonian Gilgamesh Epic, at two separate stages in the fight Enkidu grabbed first the horn (VI 131) and later the tail (VI 147-148). The passage is not completely preserved, but Gilgamesh does neither act in this way in the surviving text. So on present knowledge this terracotta cannot be affirmed to show a scene from any Gilgamesh epic. Opificius herself, *Hundert Jahre* pp. 288-289, rejects such an interpretation of an Early Dynastic II seal, P. Delougaz, *Journal of Near Eastern Studies* 27 (1968) 191 fig. 14 (= AO 10920, photo in [P. Amiet], *Bas-reliefs imaginaires* (see footnote 5) p. 65 no. 210). In the lower register two similar heroes (only eyes and hair depicted differently) confront a human-headed quadruped: the one in front grips the creature's beard, the one in the rear holds the tail. The objection raised is that the quadruped is more feline than bovine, and it could be added that the date of the seal is so close to the historical Gilgamesh that there can be doubt whether he would be depicted in a mythological scene, and that we have no evidence for his association with Enkidu or his killing of the Bull of Heaven at this period. However, Opificius is prepared to consider the Akkadian cylinder seal H. Frankfort, *Stratified Cylinder Seals from the Diyala Region (Oriental Institute Publications* 72, 1955), no. 695 (from Tell Asmar) in this connection. Two heroes grapple with an ordinary-looking bull as a bird of prey joins in the attack. According to Frankfort the figures are "two crowned deities, one kilted and one nude but for girdle." On the photograph one seems to wear a flat cap while the other seems to be bare-headed, and both seem to wear a kilt. However, the lack of anything special about the bull and the presence of the attacking eagle (unknown in texts about Gilgamesh) are opposed to taking this as a Gilgamesh scene. Of the other bull-slaying scenes on Akkadian seals, all conveniently collected by R.M. Boehmer, *Die Entwicklung* (see footnote 5), Abb. 356-361 and 364, figs. 359 and 360, where a single god is attacking (in 359 by shooting, in 360 with a mace) an ordinary bull on a mountain, can be rejected out of hand as not showing a scene outside the walls of Uruk. Similarly fig. 364, showing a single god dispatching an ordinary bull, has no ground to be considered further here. This leaves three seals where two figures are jointly killing a normal bull. In fig. 361 the apparently dead animal is rolled over on its back and held by a smaller human from the rear and a larger human at the front end, who is apparently about to cut off its head with a sword, while an eagle hovers above the carcass. The distinction in size between the two humans would agree with the conceptions of Gilgamesh and Enkidu in the Sumerian epics, but all the other details bear no relationship. Fig. 358 shows a bull, with a row of eight spears driven into its back, on the point of collapsing, while two apparently human figures, one resting a foot on the bull, are in the process of dispatching it. The clothing of the two figures seems to be distinct, but the poor condi-

(**Plate XI, fig. 23**)[36] shows a winged bull with human [49] face slumped down on its front paws as a standing figure drives a sword into its head and another holds its tail from behind. The two figures are similarly dressed, but only the one stabbing the bull wears the horned crown of divinity. The details are not too clear. A very similar scene is portrayed on a Middle Assyrian seal known only from the impression on VAT 9082 *(KAJ* 8), published in a drawing by T. Beran (**Plate XI, fig. 24**).[37] It is less fully [50] preserved than the Nuzi counterpart, but what remains shows the same three figures in the same action, except that the direction of the scene is reversed: the bull's head is to the left, not to the right of its body. The tablet is dated by the *limmu*-officer Abu-ṭāb to the reign of Aššur-uballiṭ I, c. 1363-1328 B.C.[38], so approximately contemporary with the Nuzi tablet, which, naming Tarmi-tilla, belongs to the fourth generation starting from Winnirke[39]. These two examples might not by themselves be considered certain representations of the Gilgamesh scene, but the better-preserved first millennium seals with the same scene clinch the matter. A Babylonian cylinder seal from perhaps the 8th or 7th century B.C. (**Plate XI, fig. 25**)[40], "property of Qerub-dīni-ili, mayor of Raqqatu" (an unidentified town in southern Mesopotamia), as the inscription announces, clearly depicts the same two figures already seen slaying Ḫuwawa, but in this case their victim is the bull with wings and a human face. The less well dressed figure, Enkidu, is holding down the bull by placing his foot on its rump while gripping its wing in one hand. Gilgamesh, who stands in front, may be pinning the bull down with his left foot on its front paw, but in any case he is gripping the head with one hand while stabbing it with the other. An-

---

tion of the seal prevents closer observation. Again, the details are unrelated to the known Gilgamesh story. Finally, in fig. 356 a god holds the bull at the head and a smaller, apparently human figure grips its tail. Here there is a tree and other vegetation as a deliberate background to the conflict, and this hardly then displays a fight outside the walls of Uruk. We have not disproved that one or several of these illustrate a Gilgamesh story, but since not one, clearly, is related to known Gilgamesh stories, caution must be maintained: we do not have any solid evidence to connect these scenes with Gilgamesh. It is striking that in both the Old Babylonian terracotta and in two Akkadian seals one of the two figures is holding a foot on the animal in the attempt to subdue it. Is this motif the origin of the use of feet to help in the subduing of Ḫuwawa?

36 E. Porada, *Annual of the American Schools of Oriental Research* 24 (1947) no. 774

37 *Zeitschrift für Assyriologie* 52 (1957) 165 Abb. 40.

38 C. Saporetti, *Gli eponimi medio-assiri (Bibliotheca Mesopotamica* 9, 1979) p. 44.

39 Already stated by E. Porada, *Annual of the American Schools of Oriental Research* 24 (1947) p. 126 on the authority of P. M. Purves, but see now the full statement of M. P. Maidman, *Journal of Cuneiform Studies* 28 (1976) 127ff.

40 L. Speleers, *Catalogue des intailles et empreintes orientales des Musées Royaux d'Art et d'Histoire. Supplément* (Brussels, 1943) p. 121. The inscription reads: *šá* m*qé-ru-ub-di-ni-ili* en uru *šá* uru*raq-qa-ti.* (In the original publication the negative was reversed.) The town Raqqatu was in the heartland of the Bīt-Yakīn clan as Sargon II captured it after defeating Merodach-baladan at Dūr-Yakīn (C. J. Gadd, *Iraq* 16 (1954) 186f. 50-59, cf. A. G. Lie, *The Inscriptions of Sargon II King of Assyria* (Paris, 1929) p. 58)

other similar depiction of about the same time and place (**Plate XI, fig. 26**)[41] shows the knife handle more clearly. The point of the blade's insertion agrees with the wording of the Babylonian Epic as quoted above, "between the neck, the horns, and. [...]" A worn Neo-Assyrian linear style cylinder seal perhaps as old as the 9th century (**Plate XI, fig. 27**)[42] is an earlier example of this scene. A small cylinder (**Plate XI, fig. 28**)[43] probably from the periphery of Mesopotamia and perhaps dating [51] from the second quarter of the first millennium shows even more clearly the insertion of the sword, but Enkidu is missing. As from outside Mesopotamia, this could have been applied to another story of the killing of a supernatural bull, no longer taken as showing Gilgamesh.[44]

In conclusion there are two small matters bearing on the subject. The first is the "face of Ḫuwawa", which is alluded to in texts and depicted in clay.[45] There is no doubt about the correctness of the common understand-

---

41 This seal of bluish chalcedony, 20 x 10mm., was sold twice at the Hôtel Drouot: 2-4 May, 1973, lot 759, and 25-27 April 1960, lot 96. Present location unknown.

42 Seen on the market (photo only), present location unknown.

43 BM 122130 (1930-10-13, 9), published in *British Museum Quarterly* 5 (1930/ 31) 98 and pl. 48b. Another cylinder seal with this scene is M. de Clercq, *Collection de Clercq* I (Paris, 1888) no. 358, assigned by R. Opificius, work cited in footnote 6, p. 291, to the first millennium. It shows the two heroes and bull with wings and human face between. In front stands the more lavishly attired figure apparently stabbing the head of the bull, behind, the less well dressed figure rests his one foot on the animal's rump while holding a weapon aloft. But there is a second winged bull, but with a normal bull's face, above the one being attacked, and there is a third figure, wearing a long robe with vertical fringe and a tall polos on his head, who serves as a terminal, touching the back of each hero. The big problems about this seal are those of area and period of origin. The authors, de Clercq and Menant, classed it under "cylindres de provenance incertaine" (p. 195) and it is certainly not in any well known Mesopotamian style. The cutting is generally flat and there is abundant use of a fine drill. Curiously, *Collection de Clercq* I 359 is very close in style of cutting, and less close though still similar is a seal in the Foroughi Collection published by E. Porada in *Expedition* 13/ 3-4 33 1971 fig. 9. Its figures are more rounded. This latter is certainly Iranian, and is attributed to the 14th century, though not on any concrete evidence. The seal *Collection de Clercq* I 358 is perhaps from about the end of the second millennium or the beginning of the first (note the polos), and no doubt belongs to some obscure Iranian style.

44 The same applies to the mythological scene on the stone object of early second-millennium date from Ebla ([W. Orthmann,] *Propyläen Kunstgeschichte* 14 (Berlin, 1975) pl. 412a) showing a Syrian version of the Akkadian hero with six curls holding from behind the tail of a highly composite monster. Whatever the Mesopotamian identification of this hero, there is no guarantee that it holds for this object found at Ebla.

45 See S. Smith, *Annals of Archaeology and Anthropology* II (1924) 107ff.; F. Thureau-Dangin, *Revue d'Assyriologie* 22 (1925) 23ff.; C. Wilcke, *Reallexikon der Assyriologie* 4 (1972-1975) art. *Ḫuwawa/Ḫumbaba*. However, not all the figures that bear a "Ḫuwawa" face in Old Babylonian terracottas can be considered representations of this demon, see M.-T. Barrelet, *Figurines et reliefs en terre cuite de la Mésopotamie antique* I (Institut Français d'Archéologie de Beyrouth, *Bibliothèque Archéologique et Historique,* 85) pp. 195ff. For this reason we do not accept any relevance for Gilgamesh in the Louvre terracotta of Old Babylonian date, said to have come from Tell Asmar, showing

ings of the facts in this case. Whatever the variations between the various surviving faces of this kind, they are always strange and perhaps fearsome, so that they are indeed prototypes of the Gorgon's face. However, there are substantial differences between them, and the scenes of the slaying of Ḫuwawa do not always show him with such a face. The second matter is the Late Assyrian forms of the hero with six curls as known from the reliefs on the walls of Dur-Sharruken, the new capital of Sargon II. They are shown with a lion under one arm. The Babylonian Epic does allude to Gilgamesh' killing lions.[46] Thus it has been suggested that these figures are Gilgamesh, or, since they occur in pairs, that they are Gilgamesh and Enkidu.[47] However, we are not yet convinced even that the Akkadian hero was meant as Gilgamesh, and so we are unwilling to make the same assumption for these much later examples when this artistic motif was certainly used in Late Assyrian times for Ḫuwawa.

Our case for the identifications of these two scenes has already been made, and only two further points need be added. The first is that if one were to ask what episodes of the Babylonian Gilgamesh Epic could be presented on cylinder seals, the killing of Ḫuwawa and of the Bull of Heaven are two obvious possibilities. Indeed, in surveying his achievements with Enkidu Gilgamesh in Tablet VIII ii 11-2 selects precisely these two episodes for mention. [52] Other items in the narratives either would be too difficult to depict or were not specially memorable in themselves. So, since the Gilgamesh Epic was a major Babylonian text[48], this factor further

a standing male figure on a podium adorned with this face (see M.-T. Barrelet, *op. cit.* no. 831 with comments).

[46] Tablet X, BM 34193, line 6, see A. Schott and W. von Soden, *Das Gilgamesch-Epos* (Stuttgart, 1982) p. 80 i 38.

[47] For the reliefs see P. E. Botta and E. Flandin, *Monument de Ninive* I (Paris, 1849) pls. 30, 41, 46, 47; E. Strommenger and M. Hirmer, *The Art of Mesopotamia* (London, 1964) pls. 222-223; P. Amiet, *L'Art antique du Proche Orient* (Paris, 1977) pls. 604-605. George Smith, *The Chaldean Account of Creation* (London, 1876) p. 314, and plate facing p. 174 with caption on p. xvi, identified this figure with Gilgamesh, and I. M. Diakonoff *(Bibliotheca Orientalis* 32 (1975) 224) suggested that the two matching sculptures were meant as Enkidu and Gilgamesh. Most recently R. Mayer-Opificius in *Ugarit-Forschungen* 14 (1982) 149 has noted the similarity of attribute – mastery of animals – but offers no suggestion about identification.

[48] However, its importance should not be exaggerated. George Smith (*The Chaldean Account of Creation* (London, 1876) 181) considered that Gilgamesh "formed the centre of the national historical poetry, and was the hero of Babylonian cuneiform history," also describing the Gilgamesh Epic as "this great national work" *(op. cit.* p. 283), for reasons totally unacceptable today. B. Landsberger had much less justification to write: "das Gilgameš-Epos ist das babylonische Nationalepos" (P. Garelli (ed.), *Gilgameš et sa légende* (Paris, 1960) p. 31). To judge from the percentage of the text recovered, the frequency of citation in commentaries and other ancient scholarly texts, the frequency of excerpts on exercise tablets and other such available indications, the Gilgamesh Epic was less popular in the first millennium than *Enūma Eliš* (the so-called Babylonian Epic of Creation) or the Erra Epic.

confirms our conclusions. The second point is that Gilgamesh lived more firmly in literature than in art. For the total number of cylinder seals very few indeed present the two scenes, and this agrees with the lack of established artistic conventions for them.

Addendum

The very latest occurrence of the Near Eastern motif of Gilgamesh and Enkidu attacking Ḫuwawa occurs on a ring stone whose impression remains on clay in a big collection of such impressions from Achaemenid-period Ur: L. Legrain, *Ur Excavations* X, *Seal Cylinders,* no. 735. The scene is very clearly derived from such first-millennium examples as our figs. 5-8, note the distinction in dress between the two heroes and the central figure's use of his arms, but the style of cutting is more Greek than Near Eastern. Legrain interpreted the scene as a nude girl playing with two cupids.

BIBLIOGRAPHY

Amiet, Pierre, 1957, „Notes de Glyptique orientale": Cahiers de Byrsa 7, 23-34.
— 1960, "Le problème de la représentation de Gilgameš dans l'art", in: Paul Garelli (ed.), Gilgameš et sa légende. Études recueillies par Paul Garelli à l'occasion de la VIIe Rencontre Assyriologique Internationale, Paris 1958 (Cahiers du groupe François-Thureau-Dangin 1), Paris, 169-173.
— 1973, Bas-Reliefs imaginaires de l'Ancien Orient d'après les cachets et les sceaux-cylindres (exhibition catalogue, Hôtel de la Monnaie, Paris, June-October 1973), Paris.
— 1976, „Introduction à l'étude archéologique du Panthéon systematique et des Panthéons locaux dans l'Ancient Orient": Orientalia 45, 15-32.
— 1977, L'Art antique du Proche Orient (L'art et les grandes civilisations 7), Paris.
— 1980, Review: "The Mark of Ancient Man. Ancient Near Eastern Stamp Seals and Cylinder Seals: The Gorelick Collection. By Madeline Noveck. Pp. 96. Brooklyn: The Brooklyn Museum Press": Journal of the American Oriental Society 100, 185-186.
Afanasieva, Veronika K., 1979, Gil'games I Enkidu. Epiceskie obrazy v iskusstve, Moscow.
Barnett, Richard D., 1935, "The Nimrud Ivories and the Art of the Phoenicians": Iraq 2, 179-210.
— 1960, "Some Contacts Between Greek and Oriental Religions", in: Éléments Orientaux dans la Religion Grecque Ancienne. Colloque de Strasbourg 22-24 mai 1958, Paris, 143-53.
Barrelet, Marie-Thérèse, 1968, Figurines et reliefs en terre cuite de la Mésopotamie antique Bd. 1: Potiers, termes de métier, procédés de fabrication et production (Bibliothèque archéologique et historique 85), Paris.

Beran, Thomas, 1957, „Assyrische Glyptik des 14. Jahrhunderts“: Zeitschrift für Assyriologie 52, 141-215.

Boehmer, Rainer Michael, 1965, Die Entwicklung der Glyptik während der Akkad-Zeit (Untersuchungen zur Assyriologie und Vorderasiatischen Archäologie 4), Berlin.

— 1972-75, „Held“, in: Dietz Otto Edzard (ed.), Reallexikon der Assyriologie und der Vorderasiatischen Archäologie 4, 293-302.

Botta, Paul E. – Flandin, Eugène, 1849, Monument de Ninive. Vol. I: Architecture et sculpture, Paris.

van Buren, E. Douglas, 1936/37, “Mesopotamian Fauna in the Light of the Monuments. Archaeological Remarks on Landsberger’s ‘Fauna des alten Mesopotamien‘ (with 42 figures)”: Archiv für Orientforschung 11, 1-37.

Calmeyer, Peter, 1970, „Ein neuer Becher der Werkstatt zwischen Zalu Ab und dem Gebiet der Kakavand“: Acta Praehistorica et Archaeologica 1, 81-86.

— 1973, Reliefbronzen im babylonischen Stil, München.

Clay, Albert T., 1923, Epics, Hymns, Omens and Other Texts (Babylonian Records in the Library of J. Pierpont Morgan 4), New York.

de Clercq, Louis – Ménant, Joachim, 1888, Collection de Clercq. Catalogue méthodique et raisnonné. Vol. I, Paris.

— 1903, Collection de Clercq. Catalogue méthodique et raisnonné. Vol. II, Paris.

Collon, Dominique, 1975, The Seal Impressions from Tell Atchana/ Alalakh (Alter Orient und Altes Testament 27), Kevelaer – Neukirchen-Vluyn.

Deimel, Anton, 1922, Die Inschriften van Fara I (Wissenschaftliche Veröffentlichung der Deutschen Orient-Gesellschaft 40), Leipzig.

Delaporte, M. L., 1910, „Le cylinder-cachet du roi Išar-Lim“: Revue d’Assyriologie 7, 147-150.

Delougaz, Pierre P., 1968, “Animals emerging from a Hut”: Journal of Near Eastern Studies 27, 184-197.

Diakonoff, Igor M., 1975, “Recension: F.M.T. de Liagre Böhl, Nationaal Heldendicht van Babylonie, Amsterdam 1972”: Bibliotheca Orientalis 32, 224.

van Dijk, Johannes J., 1960, „Le dénouement de ‚Gilgameš au bois de cèdres‘ selon L B 2116“, in: Paul Garelli (ed.), Gilgameš et sa légende (Cahiers du Groupe François-Thureau-Dangin 1), Paris, 69-81.

— 1965, Cuneiform Texts. Old Babylonian Letters and Related Material (Texts in the Iraq Museum II), Wiesbaden.

Dunand, Maurice, 1950-58, Fouilles de Byblos II, Paris.

Frankfort, Henri, 1939, Cylinder Seals. A Documentary Essay on the Art and Religion of the Ancient Near East, London.

— 1955, Stratified Cylinder Seals from the Diyala Region. With a chapter by Thorkild Jacobsen (The University of Chicago Oriental Institute Publications 72), Chicago, Ill.

Gadd, Cyril J., 1954, “Inscribed Prisms of Sargon II from Nimrud”: Iraq 16, 173-201.

Greengus, Samuel, 1979, Old Babylonian Tablets from Ishchali and Vicinity (Uitgaven van het Nederlands Historisch-Archaeologisch Instituut te Istanbul 44), Leiden.

Hansman, J., 1976, “Gilgamesh, Humbaba and the Land of the Erin-Trees”: Iraq 38, 23-35.

Hogarth, David G. et al. (ed.), 1914, Carchemish. Report on the Excavations at Djerabis on behalf of the British Museum. Part I. Introductory, London.
Hopkins, Clark, 1934, "Assyrian Elements in the Perseus-Gorgon Story": American Journal of Archaeology 38, 341-358.
Jacobsen, Thorkild, 1939, The Sumerian King List (Assyriological Studies 2).
Kantor, Helen J., 1962, "A Bronze Plaque with Relief Decoration from Tell Tainat": Journal of Near Eastern Studies 21, 93-11.
Kosay, Alaca Hoeyuek, 1966, Ausgrabungen von Alaca Höyük (Türk Tarih Kurumu yayinlari,V. Dizi 6), Ankara.
Kramer, Samuel N., 1947, "Gilgamesh and the Land of the Living": Journal of Cuneiform Studies 1, 3-46.
Lambert, Wilfred G., 1985, "The History of the muš-ḫuš in Ancient Mesopotamia": L'animal, l'homme, le dieu dans le proche-orient ancien (Cahiers du Centre d'Étude du Proche-Orient Ancien 2), Leuven, 87-94.
Landsberger, Benno, 1960, „Einleitung in das Gilgameš-Epos (traduit du turc par F. R. Kraus)", in: Paul Garelli (ed.), Gilgameš et sa lègende (Cahiers du Groupe François-Thureau-Dangin 1), Paris, 31-36.
Layard, Austen H., 1853, The Monuments of Nineveh. Vol. II, London.
Legrain, Léon, 1951, Seal Cylinders (Ur Excavations X), London – Philadelphia.
Lie, Arthur G., 1929, The Inscriptions of Sargon II, King of Assyria. Vol. I: The Annals, Paris.
Maidman, Maynard P., 1976, "The Teḫip-Tilla Family of Nuzi: A Genealogical Reconstruction": Journal of Cuneiform Studies 28, 127-155.
Mallowan, Max E. L., 1966, Nimrud and its Remains II, London.
Mayer-Opificius, Ruth, 1971, "Aspects of Elamite Art and Archaology": Expedition 13/3-4, 28-34.
— 1982, „Simson – der sechslockige Held?": Ugarit-Forschungen 14, 149-151.
McCown, Donald E. –Haines, Richard C., 1967, Nippur I. Temple of Enlil, Scribal Quarter, and Soundings. Excavations of the joint Expedition to Nippur of the University Museum of Philadelphia and the Oriental Institute of the University of Chicago (The University of Chicago Oriental Institute Publications 78), Chicago, Ill.
Moortgat, Anton, 1940 Vorderasiatische Rollsiegel. Ein Beitrag zur Geschichte der Steinschneidekunst, Berlin = Nachdr. 1970.
Muscarella, Oscar W. (ed.), 1981, Ladders to Heaven. Art treasures from Lands of the Bible. A Catalogue of some of the Objects in the Collection presented by Elie Borowski to the Lands of the Bible Archaeology Foundation, Toronto.
Noveck, Madeline, 1975, The Mark of Ancient Man. Ancient Near Eastern Stamp Seals and Cylinder Seals. The Gorelick Collection (Brooklyn Museum Catalogue), New York.
Opificius, Ruth, 1961, Das altbabylonische Terrakottarelief (Unterschungen zur Assyriologie und vorderasiatischen Archäologie 2), Berlin.
— 1970, „Gilgamesch und Enkidu in der bildenden Kunst", in: Hermann Pohle – Gustav Mahr (Hg.), Festschrift zum hundertjährigen Bestehen der Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte, 1869-1969 III, Berlin, 286-292.
Opitz, Dietrich, 1928/29, „Der Tod des Ḫumbaba": Archiv für Orientforschung 5, 207-213.

von Oppenheim, Max – Moortgat, Anton, 1955, Tell Halaf. Bd. 3: Die Bildwerke, Berlin.
Orthmann, Winfried, 1975, Der alte Orient (Propyläen-Kunstgeschichte 14), Berlin.
von der Osten, Hans Henning, 1961, Altorientalische Siegelsteine (Medelhavsmuseet Bulletin 1), Stockholm, 20-41
Parrot, André, 1959, Mission archéologique de Mari II/3. Le Palais. Documents et Monuments, Paris.
— 1968, „Les fouilles des Larsa. Deuxième et troisième campagnes (1967)“: Syria 45, 205-239.
— 1969, „Scenes de guerre à Larsa“: Iraq 31, 64-67.
Porada, Edith, 1947, Seal Impressions of Nuzi (Annual of the American Schools of Oriental Research 24).
— 1948, Corpus of Ancient Near Eastern Cylinder Seals in North American Collections. The Collection of the Pierpont Morgan Library, Washington, D.C.
— 1965, Ancient Iran: The Art of Pre-Islamic Times, London.
Radau, Hugo, 1911, The Babylonian Expedition of the University of Pennsyvania. (Series A: Cuneiform Texts, Vol. 29/1), Philadelphia.
Saporetti, Claudio, 1979, Gli eponimi medio-assiri (Bibliotheca Mesopotamica 9), Malibu, Calif.
Seyrig, Henri, 1963, „Antiquités syriennes. 86 – Quelques cylinders syriens (pl. XXI)“: Syria 40253-260.
Smith, George, 1876, The Chaldean account of Genesis. Containing the description of the Creation, the Fall of man [...], London.
Smith, Sidney, 1924, The Face of Humbaba: Annals of Archaeology and Anthropology 11, 107-114.
von Soden, Wolfram (ed.), 1982, Das Gilgamesch-Epos. Übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Albert Schott, Stuttgart.
Speleers, Louis, 1943, Catalogue des intailles et empreintes orientales des Musées Royaux d'Art et d'Histoire. Supplément, Brussels.
Strommenger, Eva – Hirmer, Max, 1964, The Art of Mesopotamia, London = dt.: 1962, Fünf Jahrtausende Mesopotamien. Die Kunst von den Anfängen um 5000 v. Chr. bis zu Alexander dem Grossen, München
Thureau-Dangin, François, 1925, „Ḫumbaba“: Revue d'Assyriologie 22, 23-26.
Tigay, Jeffrey H., 1982, The Evolution of the Gilgamesh Epic, Philadelphia.
Ward, William H., 1910, The Seal Cylinders of Western Asia , Washington.
Weber, Otto, 1920, Altorientalische Siegelbilder, Leipzig.
Wiggermann, F.A.M., 1983, "'EXIT TALIM!' Studies in Babylonian Demonology I": Jaarbericht van het Vooraziatisch-Egyptisch Genootschap Ex Oriente Lux 27 (1981/82), Leiden, 90-105.
Wilcke, Claus, 1972-1975, „Ḫuwawa/Ḫumbaba“, in: Dietz Otto Edzard (ed.), Reallexikon für Assyriologie 4, 530-535.
Wilson, Veronica, 1975, "The Iconography of Bes in Cyprus and the Levant": Levant 7, 77-103
Winter, Irene J., 1980, A Decorated Breast-plate from Hasanlu, Iran (University Museum Monograph 39), Philadelphia, PA.

The Depiction of Giants*

Dominique Collon

Edith Porada was intrigued by the way giants were represented on Near Eastern cylinder seals and wrote a paper on one aspect of their depiction (Porada 1987). Here I shall focus on other ways in which a particular giant was shown, namely Humbaba. There is some connection here with the recipient of this Festschrift since the earliest example of the composition (if not the subject) comes from David Oates's excavations at Tell Brak (1.1) and he excavated two fragments of a Humbaba head which had probably once decorated the entrance to the temple at Tell al Rimah (Oates 1965, pl. XVIa; 1967, pl. XXXIb).

David worked at Rimah for a number of years and I was privileged to be there from March to May 1965, which was unfortunately not when the Humbaba fragments were found. I had met David and Joan, who were friends of my uncle and aunt, but I did not know them well. This was my first visit to Iraq and I owe David a great debt of gratitude for having invited me to come to Rimah and for having initiated me into the secrets of mudbrick and tell archaeology; I was rather in awe of him. I drew large quantities of pottery, but as Joan was not at Rimah that season, I did not have the benefit of her tuition. I have since come to know them both well and have valued their friendship over the intervening years.

The great advantage of the cylinder seal over the stamp seal is the possibility of unrolling whole scenes in a 'cinematographic progression', as opposed to circumscribed scenes in a single 'snapshot'. It is therefore rare to find any part of a seal design cut so as to be read at right-angles to the

---

* Reprint from Lami Al-Gailani Werr [et al.] (eds.), Of Pots and Plans. *Papers on the archaeology and history of Mesopotamia and Syria, presented to David Oates in honour of his 75th birthday* (London: Nabu Publications, 2002) 32-46. Dominique Collon re-edited and corrected her article for the present reprint. In the original publication of this article, her drawings showed only the relevant scene, but references were given, in each case, to depictions of the whole scene. For those who wish to see the whole scene, most are shown elsewhere in this volume. When this is the case, the name of the author of the contribution and the number of the figure or *Abbildung* in this volume is indicated in bold script. Complete depictions of the remaining seals have been collected into a newly created picture section added to Collon's article. In order not to confuse her original figure numbers with the newly added references to those in the picture section, the latter are indicated by Roman numerals

way the seal is rolled out (e.g. Collon 1987, no. 865). For a whole scene to be shown in this way is altogether exceptional and it is virtually restricted to the category of design discussed by Edith Porada (1987). She had focussed on the way the 'nude bearded hero' was depicted horizontally on some seals in order to indicate his gigantic proportions, and suggested an astral or zodiacal connection. There are scattered examples over about two millennia, beginning with a very early cylinder seal known from impressions on a clay ball from Uruk dated to around 3400 BC (**fig. 1**). There are further isolated examples, predominantly in Early Dynastic and Old Babylonian times (Collon 1987, nos 859-62). The latest examples that I know of are from Ugarit in the 14th and 13th centuries BC (Amiet 1992, nos 156-59, 161-62), but the astral connection is less apparent.

There are two scenes from the Epic of Gilgamesh which can be recognised in the iconography of the Ancient Near East. One is the killing of the Bull of Heaven, which seems to be restricted to seals of the first millennium BC. The other and much more popular scene from the Epic of Gilgamesh, and the one which interests us here, is the killing of Humbaba by Gilgamesh and Enkidu.

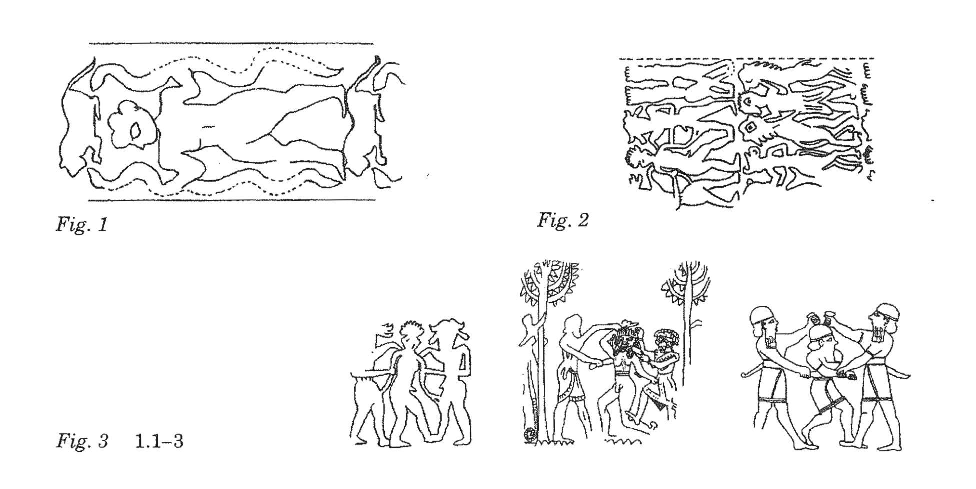


Fig. 1

Fig. 2

Fig. 3 1.1–3

Both scenes show two figures attacking a central monster or demon. They therefore belong to the 'three-figure contest' composition which I recently reviewed in some detail (Collon 2001, 165). There are two main types. The more traditional, with the human figure in the middle flanked by wild creatures, stresses the relative power of the hero over the animal kingdom. It goes back to the fourth millennium, with examples in Early Dynastic times, at Ebla in the late third millennium, in the second half of the second millennium and on Assyrian and Babylonian seals from the late 8th

century onwards (Amiet 1980, nos 117-20, 613-17, 885, 891-93; Collon 1987, nos 84, 127-29, 242, 274, 288, 348-50, 372-74).

The scene was also turned inside-out to produce a variant where two heroes flank a central animal or monster, thus stressing the relative power of the animal kingdom. This latter type goes back to Early Dynastic times, was particularly common in Post-Akkadian times (marking a low ebb in Mesopotamia's political fortunes), and thereafter there are rare appearances, as on the stele from Ebla in the early second millennium, and occasional later glyptic examples (e.g. Collon 1987, nos 85, 111, 956, 960 and cf. 549). However, when it came to telling a story, this otherwise less popular version of the three-figure contest came into its own as the vehicle for depicting the two scenes from the Epic of Gilgamesh.

The iconographical motif with two figures flanking and attacking a central giant (who, for convenience, will here be referred to as Humbaba) is spread over more than two millennia and is by no means restricted to seals. Generally the flanking figures are not differentiated until the second half of the second millennium, and not always even then; when they are, Gilgamesh is distinguished by his more elaborate dress. Making Humbaba look like a giant would have meant reducing the relative height of Gilgamesh and Enkidu who were, after all, the heroes of the story. The problem was therefore how to make Humbaba look like a worthy opponent of the heroes without dwarfing them and causing a lack of balance in the composition. The depiction of giants was thus a challenge, and it was resolved in a variety of ingenious ways.

The scenes can be divided into Types, depending on how the problem was resolved, which are listed in the order of their first appearance. Within these Type groupings the items are also arranged in approximate chronological order. On the drawings (by the author), which are not to scale, only the relevant scene is shown, but references are given in each case for those who wish to see the scene in context. Most of the references are to the very useful and well-illustrated article by W.G. Lambert (1987) where additional bibliography will also be found. In his article he has discussed the relationship of the illustrations to the text of the Epic and this aspect will not be re-examined here.

1. Sagging (fig. 3)

Humbaba is made to look bigger by showing him with legs bent and sagging body.

1.1. First half of the third millennium BC

This is the earliest depiction of the scene which I have been able to find. It appears on an Early Dynastic seal impression from Tell Brak (Matthews 1997, no. 104; **fig. I**) and is on one of two registers (the other shows a traditional three-figure contest) which are set at right-angles to the direction in which the seal was rolled (**fig. 2**). It thus forms a link with the depictions of giants studied by Edith Porada and referred to above (**fig. 1**). It is not possible to assert that the motif depicts the killing of Humbaba, but although the central figure's hairstyle and head do not look particularly demonic, he does have the sagging body and bent legs (here towards the right), which are features of other possible Humbaba seals.

1.2 First half of the second millennium BC

On an Old Babylonian plaque from Larsa preserved in several fragmentary examples (**Lambert** 1987, 45, **pl. VIII: 9** with additions from Huot, 1990), Humbaba, with demonic features, long hair, a hairy chest, armpits and elbow, and excrescences on his heels, stands with legs bent towards the left, raising his right arm and seemingly pushing away the hero on the right with his lowered left hand (or paw?). This hero is bearded, wears a cap and a fringed knee-length tunic, and stabs Humbaba in the neck (or cuts off his head) while grasping him by the hair and resting one foot on his bent left leg. This, and the other Old Babylonian examples (2.2 and 3 below), are the earliest showing the trampling of Humbaba, which is so popular in Type 2 and is also found in Type 3. Only the lower part of the other hero survives, but he too wears a fringed tunic. It is not clear whether his left foot rested on the ground or whether he was stepping on Humbaba's foot. The scene was framed by tall trees, presumably the cedars.

1.3. First Millennium

On an orthostat of the 10th century BC from Carchemish (**Lambert** 1987, 4, **pl. IX: 14**) three identical figures, all the same size, are depicted. They have beards, their short hair is bunched above the shoulders, they wear short-sleeved, thigh-length tunics and broad belts, all with double borders, and they have scabbards with curved tips at their waist. The central figure faces right, with legs bent towards the right, and seems to step on the foot of the opponent on the left. His arms are crossed at waist level and each of

his opponents grasps one wrist with his near hand while stabbing him in the top of the head. The composition clearly links this scene with other presumed Humbaba representations in this group and with other first millennium examples with crossed arms (see Type 6 below).

2. *Kneeling (fig. 4)*

Humbaba is shown kneeling on one knee, more often towards the right. This is the solution to the problem most commonly adopted.

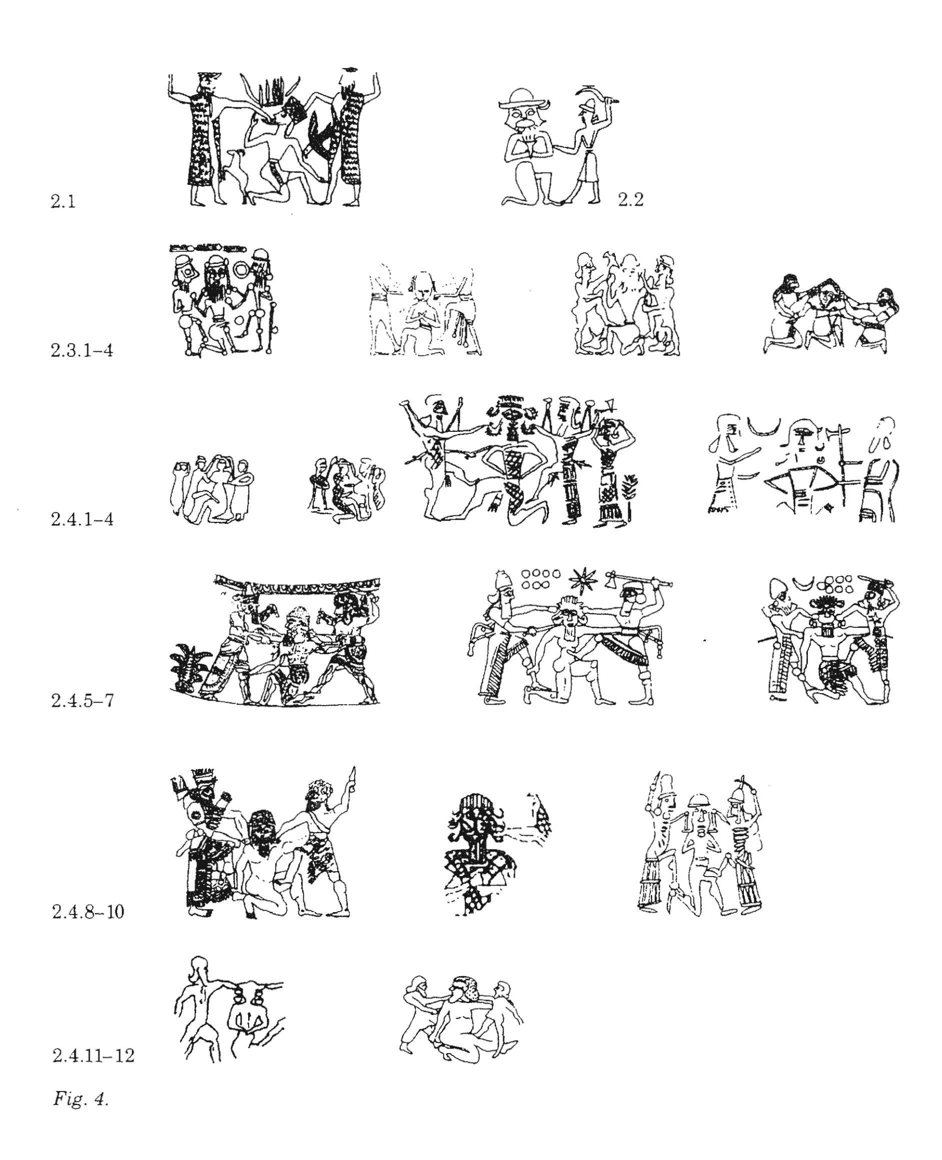


Fig. 4.

2.1. Second half of the third millennium BC

On an Akkadian seal, known from a photograph published by C.J. Ball (1899, 105, no. III; **Opificius, Abb. 10**) with no information as to its location, two bearded and robed heroes, probably with identical caps decorated with chevrons (that on the left is worn), flank a kneeling bearded figure who probably wore a similar chevron-decorated head-dress (rather than the crenellated crown shown in Collon 1987, no. 853; **Ornan, fig. 12**) and a kilt decorated with a ladder-pattern down the front. This kneeling figure would, if standing, have been considerably taller than his opponents, who grab him, respectively, by the beard and head-dress. The heroes are not differentiated by dress, but their garments are unusual and may be textured to represent a fleece. There are motifs which are difficult to associate with the version of the Epic that has come down to us. The eagle could represent the winds which helped the heroes achieve their victory, but the small gazelle is more problematic and it is doubtful whether the spiked elements by the kneeling figure's head could be a cedar forest. The second scene on this seal shows Shamash and a worshipper.

2.2. First half of the second millennium BC

An Old Babylonian haematite cylinder seal of around 1800 BC in the British Museum (Collon 1987, no. 854, **fig. II**), has a two-figure contest with a kneeling Humbaba figure with hands together (bound?) and a small deity to the right who is brandishing a curved sword or axe and grasping him by the elbow. The scene appears as a filling motif alongside the classic depiction of the warrior king and Lama. There is also a large frontal nude female figure with, beside her head, a huge frontal demonic Humbaba head.

2.3. Second half of the second millennium

2.3.1. A haematite cylinder seal in the British Museum (ANE 89569; Collon 1987, no. 855; **Lambert**, 1987, 47, **pl. VIII: 10**) has a Humbaba scene framed by horizontal guilloches. All three figures have shoulder-length hair and head bands or round hats and they seem to be naked apart from a belt. However, Humbaba has a longer, bearded frontal head framed by long locks of hair. He raises his bent arms towards the elbows of his opponents, and they, in turn, have their near arms bent at the waist and their other hands by his hair. Both have one knee raised and the figure on the left rests one foot on Humbaba's back leg. There are three objects (shooting stars or thunderbolts?) above the scene, a centre-dot circle, a globe and a ball-and-staff (the latter also depicted on 5.5 from Nuzi). Alongside is a presentation scene.

2.3.2. A Mitannian faience seal from Tell Billa (Matthews 1991, 32 and 41, no. 43; **Ornan, fig. 22**) shows Humbaba with large frontal head, kneeling towards the left with wrists probably bound in front of his chest. The upper part of his opponents is not clear, but they seem to be grasping his hair. Both wear double belts and that on the right may have a head-dress, and wears a kilt with double hem and three tassels hanging between his legs. The accompanying scene shows a figure set at right-angles watching a figure being carried off by an eagle; this is probably an illustration of the myth of Etana which also appears on the Hasanlu Gold Bowl (see 2.3.4 below) but is otherwise restricted to the Akkadian period.

2.3.3. A seal impression from Nuzi (**Lambert** 1987, 44, **pl. VII: 2**) shows a giant Humbaba with frontal head, kneeling towards the left; he seems to be kilted. His opponents both seem to wear head-dresses and that on the right wears a kilt. They are both probably stabbing Humbaba in the side of the head and tread, respectively, on his knee and heel; he is trying to ward them off with one raised and one lowered hand. There are two bulls' heads in the field between the legs of the heroes (cf. 5.3, also from Nuzi). The remainder of the scene shows animals below a winged disc.

2.3.4. The decoration on the Hasanlu Gold Bowl (**Lambert** 1987, 47, **pl. IX: 12**) which, though found in a first millennium context, is generally thought to date around 1300 BC, shows a giant Humbaba with large frontal head, kneeling towards the right. He is flanked by two figures who kneel on both knees and grasp him by the hair and wrists. All three figures have long hair and wear bordered kilts. There are many other scenes on the bowl, including an illustration of the myth of Etana (as also on 2.3.2) which is otherwise restricted to the Akkadian period.

2.3. Addendum: For a Mitannian cylinder seal, where the group resembles that on 2.3.1, see **Steymans, Abb. 1** from the Collection Bibel+Orient (VR 1997.1) in this volume.

2.4. First millennium

2.4.1. A scaraboid of the 9th to 8th centuries BC from Tell Nagila in the western Negev (Keel 1990, 227-28, fig. 52; **Steymans, Abb. 12**), a chance find which is now missing, shows a version of the scene which is not clear but is best paralleled by 2.3.3 although the figures are robed. Humbaba seems to be facing left and is kneeling towards the left, either with arms akimbo or crossed (cf. 6.1-6). The extra figure on the left on this seal may have been adopted from the scenes showing the killing of the Bull of Heaven where Ishtar is sometimes depicted with arms raised as she attempts to stop Gilgamesh and Enkidu from killing the Bull of Heaven (Col-

lon 1987, no. 858 = Collon 2001, no. 340; **Ornan, fig. 3**). A similar additional figure also appears on 2.4.2-3 and perhaps on the left of the Samos plaque depicting the killing of Medusa (8.2); see also Addendum A.

2.4.2. A pale brown limestone scaraboid of the 9th to 8th centuries BC from Tell Keisan in Galilee (Keel 1990, 226-29, n. 18; **Steymans, Abb. 11**) closely parallels 2.4.1 but with Humbaba facing right and kneeling towards the right. The horizontal line across Humbaba's head may be a headdress, his hair or the weapons of his opponents. The garments of Humbaba and the figure on the left are cross-hatched while that on the right and the additional figure (here shown on the right) wear fringed garments.

2.4.3. A Neo-Assyrian linear-style cylinder seal of the 9th to 8th centuries BC (Porada 1948, no. 686; **Lambert** 1987, 44, **pl. VII: 3**) shows the version of the scene found on 2.4.1 but with Humbaba with frontal head, with arms akimbo, and with the extra figure at the end of the scene facing left, with a small tree behind her. The figures, both of whom carry quivers with bow-cases on their backs and have scabbards at their waists, clearly grasp his hair and attack him respectively with a sword aimed at his shoulder and with a brandished axe. Their garments are differentiated as on 2.4.2.

2.4.4. A fragmentary Neo-Assyrian linear-style cylinder seal of the 9th to 8th centuries BC in Stockholm (**Lambert** 1987, 44, **pl. VII: 4**) shows Humbaba as on 2.4.3, clearly belted and wearing a fringed garment (traces lower right). The figure on the left is kilted and extends both arms towards Humbaba while that on the right seems to be robed, grasps his elbow and threatens him with an axe. The extra figure is missing. There is a crescent moon, and a stylised rosette-tree completes the scene.

2.4.1-4. Addendum: Four Mitannian Elaborate Style seal impressions, made by three different seals, were impressed on tablets from Emar in northern Syria (Beyer 2001: 227-229, Pl. J, E42, E43a-b and E44). Three show a kneeling Humbaba and a fourth probably does too although Humbaba is not preserved below the waist (**Steymans, Abb. 2-4**).

2.4.5. A bronze situla is incised with an intricate design (**Lambert** 1987, 44, **pl. VII: 5**) which is probably to be dated to the 8th century BC. Humbaba, facing and kneeling towards the left, grasps Gilgamesh by the leg and Enkidu by the waist; he wears a decorated kilt. Gilgamesh, with high headdress, decorated robes and quiver, grasps Humbaba by the beard and stabs him in the neck. Enkidu, in a decorated kilt, with a quiver on his back, grasps Humbaba's hair and brandishes a dagger. There is a palmette tree at the end of the scene. The attitudes of the figures are closely paralleled on

2.4.6-8 and 12 and this is the group where the distinction between Gilgamesh and Enkidu is the most clearly marked.

2.4.6. A Neo-Assyrian chalcedony cylinder seal of the 8th century in the Gorelick Collection (**Lambert** 1987, 44, **pl. VII: 6**) shows the same scene as on 2.4.5 but with Humbaba with frontal head and curls, kneeling towards the right and naked. Gilgamesh and Enkidu are differentiated as before but with fringed garments, scabbards and possibly bows slung at the waist. They attack Humbaba as on 2.4.3 but Enkidu brandishes an axe rather than a dagger and Humbaba grasps them as on 2.4.5, 7-8 and 12. Above are the Pleiades and a star.

2.4.7. A Neo-Assyrian carnelian cylinder seal in the British Museum (ANE 89763; Collon 2001, no. 338; **Lambert** 1987, 45, **pl. VIII: 8**), probably to be dated to the late 8th century BC, shows the same scene as 2.4.6 but Humbaba and Enkidu wear fringed and patterned kilts, Enkidu has a star on his chest and brandishes a dagger, and both he and Gilgamesh have two quivers on their backs. A crescent replaces the star. Alongside, a worshipper appears before the symbols of Marduk and Nabu.

2.4.5-7. Addendum: For a Neo-Assyrian seal similar in composition to those illustrated here, see the first article of Steymans in this volume (**Abb. 8-9**, Bibel+Orient VR 1981.115), but note that Gilgamesh is probably on the right, which is unusual.

2.4.8. A red chalcedony (carnelian?) cylinder seal in Neo-Babylonian style of the late 8th or early 7th century BC was found at Assur (Moortgat 1940, no. 608; **Lambert** 1987, 45, **pl. VIII: 7**). It depicts the same scene as on 2.4.6, but Gilgamesh and Humbaba have patterned garments, Gilgamesh has quivers on his back and Enkidu brandishes a dagger point uppermost. A stylised tree completes the scene.

2.4.9. A Neo-Assyrian chalcedony cylinder seal fragment in the Sissa Collection in Mantua, dating to the second half of the 8th century BC (Collon 2000, 131, no. 219; **fig. III**), shows the upper part of Humbaba with frontal head, wearing a patterned garment and with his fists together in front of his chest. To the right is a bow-case and an arm with the hand grasping Humbaba's hair. A line at the bottom left of the fragment indicates that Humbaba was kneeling on one knee towards the left.

2.4.10. A representation on the side of a conoid stamp-seal once in the De Clercq Collection (**Lambert** 1987, 48, **pl. X: 18**) shows Humbaba with frontal head, kneeling towards the right, with hands clasped or tied together, wearing a double belt. Gilgamesh and Enkidu, both wearing head-

dresses and open robes, either stab Humbaba in the neck or, more probably, grasp his hair and brandish, respectively, a dagger and an axe while placing a foot, again respectively, on his heel and knee.

2.4.11. Fragmentary seal impressions of a cylinder seal on tablets from Babylon dated to the reign of Nabonidus (Wunsch 1997-98, 197; **fig. IV**), showing much the same scene as on 2.4.10 but the heroes definitely grasp Humbaba's hair, the figure on the left seems to be bareheaded and holds his weapon (missing) in his lowered right hand, while only one arm and leg of the other figure survive.
2.4.12. This impression of a horizontal leaf-shaped ring bezel, found in a grave at Ur and probably to be dated to the late 5th century BC, was described by Legrain (1951, 49, no. 735; **fig. V**) as depicting a 'Nude girl sitting on the ground and playing with cupids.' It is, in fact, a late example of the same version of the Humbaba motif as depicted on nos 2.4.5-8 above (Collon 1996, 78, no. 130). The shape of the bezel probably indicates Greek influence or manufacture.

3. Kneeling and pulled over (fig. 5)

An Old Babylonian terracotta plaque in Berlin (**Lambert** 1987, 43, **pl. VII: 1**) shows Humbaba with long hair, demonic features depicted frontally, and huge claws on his hands and feet. He kneels on one knee (as in Type 2) towards the left, and the hero on the right pulls him over backwards by his hair (cf. Type 4), aims a dagger at his neck and places one foot on his left arm. The hero on the left, brandishes a mace, grasps Humbaba's right wrist and places one foot on his knee (cf. 1.2, 2.3.3 and 2.4.1-3, 5-8, 10-12 where Gilgamesh and Enkidu place their feet on Humbaba's knee and heel).

4. Standing and pulled over (fig. 6)

Humbaba is held by the hair and pulled over so that his body is bent. This version, which seems to be based on a two-figure scheme, is restricted to Syrian seals of the second quarter of the second millennium BC. It was subsequently adapted for the iconography of the killing of Medusa, as on an ivory from Samos (see 8.2).

4.1. A cylinder seal in the Seyrig Collection (**Lambert** 1987, 48, **pl. X: 21**; Collon 1994, pl. 2: 10) has a complicated design which includes a monstrous figure with frontal bearded head, upper body covered with dots (hair?), and a tail. A figure in the horned head-dress of a deity and a kilt, extends both arms towards him and seems to be pulling him over towards the right by his hair and left arm. Between the two figures are a small ram-

pant lion or lion-headed monster attacking Humbaba's leg, and another small god (?) threatening Humbaba with a stick or weapon.

4.2. A cylinder seal in the Bible Lands Museum in Jerusalem (**Lambert** 1987, 48, **pl. X: 19**) shows Humbaba with frontal head and hands held out on either side, wearing a kilt. To the left, a figure wearing the horned head-dress of a god, a kilt and a quiver or bow-case on his back, grasps Humbaba by the hair, pulls him over towards the left, and possibly attacks him with a weapon (obliterated by a chip). Between them, a little dog leaps up towards Humbaba. This small scene occurs below a guilloche above which are lions; the remainder of the composition shows a Syrian king and Lama goddess with a winged disc and palm-tree between them.

4.3. A cylinder seal once in the Poche Collection (**Lambert** 1987, 48, **pl. X: 20**) shows the same design as on 4.2 but with two dogs instead of one and an additional archer on the right who aims an arrow at Humbaba. All the figures have long tassels hanging from their ridged kilts.

5. Not taller, but broader (*fig. 7*)

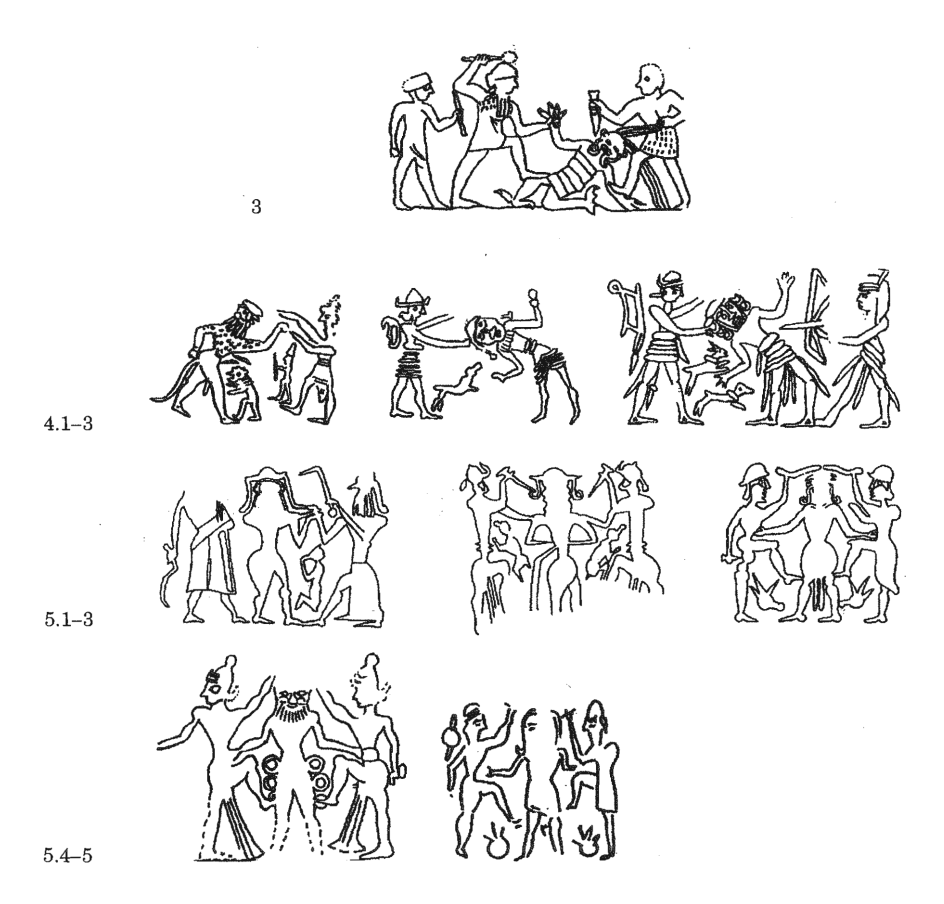
On a few examples, all from Nuzi, there has been no particular attempt to show Humbaba as a giant, but he is broader and sometimes has monstrous additions. Note the similarity of the compositions of 5.3-5 with Humbaba's arms extended towards the heroes' waists and the heroes' raised arms and kicking legs.

5.1. A seal impression from Nuzi (Stein 1993, no. 55; **fig. VI**) shows Humbaba with large frontal head and prominent hips, grasping with both hands the wrist of a hero on the right who wears a long open skirt and who seizes Humbaba's hair (I have amended the published drawing) and threatens him with a bent weapon; between them a small seated child or ape faces left. The hero on the left is robed and holds a curved sword behind him, as do royal figures.

5.2. A seal impression from Nuzi (Stein 1993, no. 392; **fig. VII**) shows a frontal bull-man with arms akimbo instead of Humbaba (cf. 7.2 where one of the heroes is replaced by a bull-man). Heroes, wearing the homed head-dress of deities and tasselled kilts, grasp the bull-man by the shoulders and aim daggers at his head or neck. Two small monkeys (or dogs as in 4.2-3?) complete the scene which is accompanied by a sphinx and other animals.

5.3. A seal impression from Nuzi (Stein 1993, no. 421; **fig. VIII**) depicts a broad Humbaba wearing a tasselled kilt, standing frontally but with feet turned towards the left and arms extended towards the waists of his oppo-

nents. Both the heroes wear round head-dresses, hold curved swords above Humbaba's head (joined to form an arch on the published drawing which has been amended by comparison with 6.3) and kick him in the knees; between their legs are bulls' heads (cf. 2.3.3, also from Nuzi). The hero on the left is naked and holds a dagger in his lowered right hand. The hero on the right wears an open skirt and raises his left arm. The storm god is depicted alongside.



Figs. 5, 6 and 7.

5.4. A seal impression from Nuzi (**Lambert** 1987, 47, **pl. VIII: 11**) shows much the same scene as on 5.3 but Humbaba has three circles down each side of his lower body. His opponents both wear the homed head-dresses of deities and tasselled kilts, and either grasp Humbaba by the hair or, by analogy with 5.3 and 5.5, aim weapons at his head (damaged). The hero on

the left looks back over his shoulder and extends his right arm towards a goddess, tree, animal and astral symbols; that on the right holds a dagger in his lowered left hand.

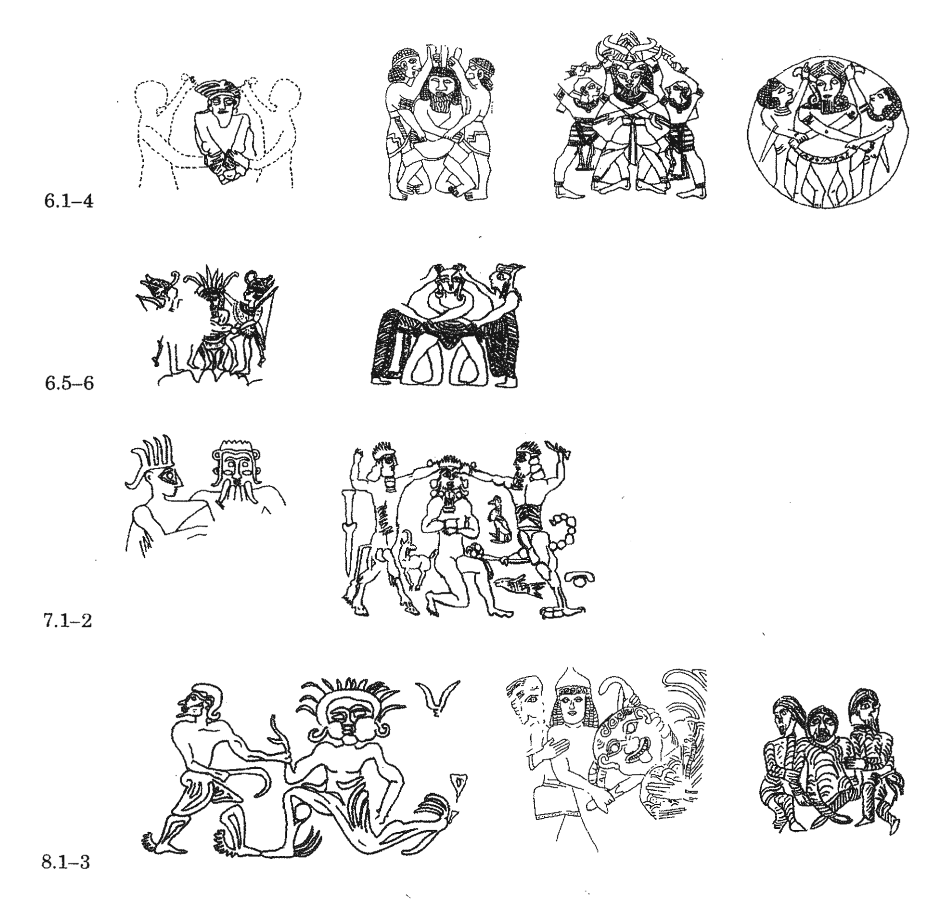
5.5. A seal impression on a Nuzi tablet in the de Genouillac Collection in Rouen (Amiet 1957, no. 110,70-71, pl. XIX; **fig. IX**) shows the same scene as 5.3-4 but the heroes are stabbing Humbaba in the upper part of his large head or perhaps grasping his hair; Humbaba seems to be kilted. The hero on the left may wear a head-band or a round hat and may be naked; his right arm hangs behind him. The hero on the right wears a taller head-dress and an open skirt. There are objects between the legs of the heroes which, by analogy with 2.3.3 and 5.3, are probably bulls' heads. There is also a ball-and-staff motif as on 2.3.1.

6. With entwined legs and crossed arms (fig. 8)

The scene seems to be restricted to the first millennium BC, has Syrian or Levantine connections and is represented in media other than glyptic, Humbaba is always frontal, wears a kilt, and has his knees bent outwards and his feet turned out. In what is probably the earliest complete version (6.2), he may have his legs hooked round the legs of Gilgamesh and Enkidu but this seems to have been misunderstood on several other examples so that the figures look pigeon-toed (partly on 6.3, and on 6.4 and 6.6) or the legs are not entwined (6.5). Humbaba's arms are crossed in front of his body and the heroes generally grasp his wrists, as on the relief from Carchemish (1.3). There also seems to be some confusion as to whether the heroes grasp Humbaba's hair or head-dress or plunge daggers into the top of his head (on the Carchemish relief the daggers are clear); the second millennium examples (5.3-5) are not conclusive and the ambiguity continues when the motif is adapted to the killing of Medusa (8.2).

6.1. A fragment of a cult stand of the 10th century BC from the City of David (Beck 1989; **Steymans, Abb. 13-14**) has been convincingly interpreted as depicting this scene although the reconstructed heroes are shown stabbing Humbaba in the head when they may be pulling his hair. They are also laying their hands on his arms rather than pulling his wrists. Indeed, Humbaba's wrists may be bound. His kilt does not survive.

6.2. A Tell Halaf relief (**Lambert** 1987, 47, **pl. IX: 13**), probably to be dated around 900 BC, shows the legs of Humbaba clearly hooked round those of the heroes. The latter wear hairbands and kilts with zigzag patterning and grasp two of three protuberances on the top of Humbaba's head (daggers or head-dress?).



Figs. 8, 9 and 10.

6.3. A gold and silver plaque from the Shelby White and Leon Levy Collection (von Bothmer 1990, no. 59; **fig. X**), said to be from the Levant, shows a frontal Humbaba who wears a tall headdress with two pairs of huge horns, a ladder-patterned collar, broad belt with a sash hanging below, and a plain kilt, standing in the same posture as on 6.2. His opponents wear collars, armbands, wristbands, belts and kilts which are all ladder-patterned; their kilts are also striped horizontally and have double ties hanging below them. They grasp Humbaba by the lower horns with one hand
and threaten him with the curved swords they brandish (their elbows are missing because the guilloche border passes over them); they do not grasp his crossed arms. Humbaba's knees are bent and his feet are turned outwards (he has double bands round his ankles. The heroes' legs interlock with his (although the juncture on the left is unclear) and they have quadruple bands round their ankles. The figures stand on seated sphinxes sup-

ported by papyrus stems. The plaque has been dated to the second millennium BC but all the parallels belong to the first millennium and it has therefore been included here.

6.4. At the centre of a bronze bowl from Nimrud (N.27 in the British Museum, Department of the Middle East; **Lambert** 1987, 47, **pl. IX: 15**) is a version of the scene on the Halaf relief (6.2). Humbaba has long curling hair and the edge of his kilt, which is curved and decorated, hides the intertwining of his legs with those of the heroes; it is possible that this feature was misunderstood. The heroes have Egyptianising hairstyles, have necklaces or collars to their short-sleeved tunics, and carry scabbards at their waists. They grasp Humbaba's wrists but it is not clear whether they are plunging curved-hilted daggers into his forehead or pulling locks of his hair (see 6.5-6.6).

6.5. A bronze bowl from Nimrud (N. 65 in the British Museum, Department of the Middle East; **Lambert** 1987, 47, **pl. X: 16**) with a strongly Egyptianizing design shows a Bes-like Humbaba with feathered crown including two Mat-feathers which the heroes are grasping (cf. 6.6). His patterned kilt extends into a penis (another Bes feature). The heroes wear Egyptian double-crowns, have swords at their waists and carry bows over their shoulder; that on the right has a huge pectoral collar and short, patterned kilt (that on the left is damaged). They grasp Humbaba by the wrists and stand with one knee raised in front of (and not interlocking with) Humbaba's knees.

6.6. An ivory from Nimrud (**Lambert** 1987, 47, **pl. X: 17**) shows a variation of the scene on 6.4 but Humbaba wears a striated kilt that dips between his knees and hides the intertwining of his legs with those of the heroes; it seems that this feature was misunderstood. The heroes wear striated open mantles, grasp Humbaba's wrists and either stab him in the top of the head or pull his hair (this area is damaged). The hero on the right wears an Egyptian double-crown (that on the right is damaged).

7. Unclassified (fig. 9)

7.1. A fragmentary seal impression from Level VIII at Tell Atchana (ancient Alalakh), probably to be dated to the mid-18th century BC (Collon 1975, no. 1; **fig. XI**) shows the upper part of a figure wearing an elaborate head-dress, arm in arm with a frontal nude bearded hero, possibly Humbaba. As only the upper part of the two figures survives and the right side of the scene is missing, there is no way of knowing whether this is a Humbaba scene. The central figure was certainly not being pulled over like those belonging to Type 4 above, but he could have been kneeling.

7.2. A Neo-Assyrian chalcedony seal of the later 8th century BC (Pittman 1987, cover and 72, no. 72; **Ataç, fig. 8**) shows a frontal Humbaba figure with fists together in front of his chest, kneeling towards the right, but he is flanked by a bull-man and a scorpion man instead of Gilgamesh and Enkidu (cf. 5.2 where Humbaba is a bull-man). There are various filling motifs, and a fish-cloaked figure appears alongside.

8. Postscript (fig. 10)

In this category are grouped some foreign adaptations of the motif. The killing of Humbaba was adopted to illustrate the myth of the killing of Medusa, here illustrated by two examples (8.1-8.2). The appearance of the motif on a cylinder seal acquired in Mesopotamia underlines its connection with the Humbaba depictions. The features of the Egyptian demon Bes certainly owe something to the iconography of Humbaba and, in turn, influenced Medusa's demonic head, particularly on the Samos ivory (8.2). The Knielauf posture, adopted into Greek art via depictions of Medusa such as 8.1, ultimately derives from Type 2 representations of Humbaba.

8.1. A cylinder seal from Berlin (Moortgat 1940, no. 781), which was acquired in 1886/7 in Baghdad (**Lambert** 1987, 48, **pl. XI: 22**), shows a kilted Perseus, with wings on his heels and holding a curved sword, looking back over his shoulder, so as to avoid being turned to stone by Medusa, while grasping her right wrist. Medusa has a huge frontal head and a headdress that looks more like feathers or vegetation than snakes (cf. 6.5), and she kneels towards the left with her right hand raised and her left hand lowered; she wears a kilt and she too has wings on her heels (cf. 1.2 where Humbaba has excrescences on his heels).

8.2. An ivory from Samos dated to 630-620 BC (Schefold 1964, pl. 17) shows Medusa with wings and a demonic head being pulled over by her hair(?) (cf. 4.1-3 and 6.4-5) and stabbed in the neck or decapitated by Perseus. A figure to the left of Perseus (Athene?) seems to be advising him (for parallels see 2.4.1-3, Appendix A, and Collon 1987, no. 858).

8.3. This example seems to have been inspired by Type 6 above and is a late survival on a capital of the 12th century AD in the church of Santo Domingo de Silos near Zaragoza in Spain (drawing based on a postcard).

8.4-6 *Addendum*: It has been suggested that the following basalt reliefs from the North and South Gates at Karatepe represent the killing of Humbaba, but the scenes they represent are only linked to it by their three-figure composition, of which there are many examples at Karatepe. In all three cases the central figure is not a giant: on the contrary he is smaller

than his attackers, neither of whom is differentiated by status (as are Gilgamesh and Enkidu).

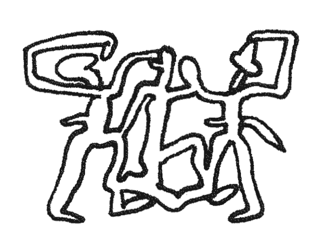
8.4. A basalt relief from the South Gate at Karatepe (Çambel and Özyar 2003, pls 148-9; **Steymans, Abb. 7**) carved in the earlier style c. 850 BC. Two soldiers wearing crested helmets run towards a small figure and stab him in the shoulders (NB not the head as is the case with Humbaba. The central figure faces right and is so small that he stands on a block and places his left foot on the knee of the figure facing him, whereas on the Humbaba scenes it is Enkidu who places his foot on a kneeling Humbaba's knee (see **fig. 4**)!

8.5-6. Two basalt reliefs from the North Gate at Karatepe (Çambel and Özyar 2003, 69f, 80, NVl 0, pls 36-37, **fig. XII**, and NVl 11 pls 56-57, **fig. XIII**) carved in the same later style c. 745 BC. Bothe show soldiers in crested helmets threatening an unarmed central figure in a pointed helmet with both arms lowered. The examples are almost identical but the first shows a small central figure who faces left and stands on the advancing foot of his opponents, while on the second relief he is much larger, faces right and only places his left foot of the figure he faces.

Addenda

The two seals presented here have come to my attention since I first wrote this article. Both belong to the first millennium BC.







Addendum A

Addendum B

Addendum A. A Neo-Assyrian linear-style cylinder seal of the 9th to 8th centuries BC in a Belgian private collection in Antwerp, made of "pink quartzite and serpentine" (Gubel 1995, no. 80). The closest parallel is 2.4.3.

Addendum B. Cursory style cylinder seal of faience (now white-glazed) from jar-burial 1B220 belonging to a woman, excavated in a private house in an Assyrian level (TA III) in the Scribal Quarter at Nippur (McCown *et al.* 1967, pl. 113:13 and p. 134; found together with seals pl. 113:14 – also first millennium, and pl. 113:12 – an heirloom Akkadian seal). Humbaba kneels on one knee facing right (the other leg is not clear), grasps the knee of the figure behind him (see 2.4.5-7) who wears a dagger at his waist. The figure facing Humbaba wears a conical head-dress, has a sword at his waist, and treads on Humbaba's leg or foot. Both heroes brandish hooked weapons and grasp Humbaba's head or hair; Humbaba seems to raise an arm in self-defense. The closest parallels are all 2.4. seals, but the quality of the present seal, with its pin-men figures executed with rather thick lines does not approach the quality of any of the other seals collected here.

Summary

Most of the objects discussed here are cylinder seals which, all too often, are unprovenanced. It is, therefore, surprising to find that out of a corpus of 41 objects, 24 – that is well over half – are securely provenanced. Unless otherwise specified in the list below, all are seals or seal impressions:
1.1. Tell Brak; 1.2. Larsa terracotta plaque; 1.3. Carchemish relief sculpture; 2.3.2. Tell Billa; 2.3.3. Nuzi; 2.3.4. Hasanlu gold bowl; 2.4.1. Tell Negila; 2.4.2. Tell Keisan; 2.4.11. Babylon; 2.4.12. Ur; 5.1-5. Nuzi; 6.1. City of David cult stand; 6.2. Tell Halaf relief sculpture; 6.4-6.5. Nimrud bronze bowls; 6.6. Nimrud ivory; 7.1. Tell Atchana/Alalakh; 8.2. Samos ivory; 8.3. Zaragoza church capital; Addendum B, Nippur.

Most of the scenes are three-figure contests. Exceptions (not counting fragmentary examples) are 2.2, 4.1-2 with Humbaba and only one opponent (although there are small figures added to 4.1) and 8.1 which depicts Perseus and Medusa. On 2.4.1-3, on Addendum A and on 3 there is an additional figure, and 8.2 lacks the hero on the right but has an additional figure on the left.

Most of the scenes are three-figure contests. Exceptions (not counting fragmentary examples) are 2.2, 4.1-2 with Humbaba and only one opponent (although there are small figures added to 4.1) and 8.1 which depicts Perseus and Medusa. On 2.4.1-3, on Addendum A and on 3 there is an additional figure, and 8.2 lacks the hero on the right but has an additional figure on the left. Most of the three-figure contests are arranged so that the heroes are in mirror image with the arms furthest from the viewer attacking the upper part of Humbaba's body (the linear-style Assyrian seals 2.4.3-4 and Addendum A are an exception). The weapons are generally brandished by the hero on the right which means that they are held in the left hand (3 is an exception); on 2.1, 2.4.10, 7.2 and Addenda A-B both figures stand in the brandishing or 'smiting' posture.

From Old Babylonian times onwards (1.2, 3), both heroes tend to raise one knee and trample on Humbaba's knee and heel (or heel and knee depending on which way he is facing), especially on Type 2 depictions.

Humbaba's arm postures vary according to the scene Type.

Hanging arms: 1.1; 2.3.4; 5.3-5; 8.3 (all periods).

One arm raised and one arm down: 1.2; 2.1; 2.3.3; 4.1; 8.1 (all but the last dating between the last third of the third millennium and the third quarter of the second millennium BC); Addenda A-B (first half of the first millennium BC).

Forearms raised on either side of his body: 2.3.1; 3; 4.2-3, with both arms perhaps raised on the same side of his body on 5.1 (all second millennium BC).

Hands clasped or tied in front of his chest: 2.2; 2.3.2; 2.4.9-11; 7.2 and Addendum A (second millennium and first half of the first millennium BC).

Arms akimbo: 2.4.1?; 2.4.3-4; 5.2 (second half of the second millennium BC and first half of the first).

Arms crossed in front of his body: 1.3; 6.1-6 (all first half of the first millennium BC).

One arm grasping Gilgamesh's leg and the other round Enkidu's waist: 2.4.5-8; 2.4.12 (all first millennium BC).

The weapons used against Humbaba also vary according to type and period.

Dagger or short-sword: This is the most common weapon and it is attested from the early' second millennium BC onwards. Clear examples occur on 1.2-3; 2.3.3; 2.4.3, 5-8, 10, 12; 3; 5.2,5; 7.2; 8.2.

Curved swords are depicted on 2.2; 2.4.10; 5.1, 3; 8.1. However, in many cases (particularly in the first millennium BC) it is not clear whether what the heroes are holding is the hilt of a weapon or Humbaba's head-dress or hair.

Mace: 3 (first half of the second millennium BC).

Bows, bow-cases or quivers: 2.4.3, 5, 6?, 7-8; 4.2-3 (first half of the second millennium BC and first half of the first).

Axe: 2.4.3, 4, 6 (first half of the first millennium BC).

Conclusion

It is interesting to note that in the scenes discussed above, Humbaba is predominantly shown as a giant rather than as a demon. His demonic features seem to belong to another tradition which is illustrated by terracottas of the early second millennium (e.g. 2.2 and 3), most of which emphasise his demonic head. Some of the Humbaba plaques were pierced for suspension and it may be that he was invoked for his role as a guardian figure in much the same way as the later Pazuzu. However, the complex questions of links

with Pazuzu, Bes or Medusa and the transmission of the Humbaba motif, which have been hinted at above and have been extensively dealt with elsewhere, will not be considered further here. It is Humbaba's depiction as a giant that has been the focus of this paper.

BIBLIOGRAPHY

Amiet, Pierre, 1957, „Les intailles orientales de la collection Henri de Genouillac conservées au Musée Départemental des Antiquités de Seine-Maritime à Rouen“: Cahiers de Byrsa 7, 35-73.

— 1980, Glyptique mésopotamienne archaïque. Paris.

— 1992, Corpus des cylindres de Ras Shamra-Ougarit II. Sceaux cylindres en hématite et pierres diverses (Ras Shamra-Ougarit IX), Paris.

Beck, Pirhiya, 1989, "On the identification of the figure on the cult-stand from the 'City of David'": Eretz Israel 20, 147-48 (in Hebrew).

Beyer, Dominique, 2001, Emar. Recherches au pays d'Aštata. Vol. 4: Les sceaux (Orbis Biblicus et Orientalis. Series Archaeologica 20), Freiburg/Schweiz – Göttingen.

von Bothmer, Dietrich (ed.), 1990, Glories of the Past. Ancient Art from the Shelby White and Leon Levy Collection (Metropolitan Museum of Art), New York.

Çambel, Halet – Özyar, Asli, 2003, Karatepe-Aslantas. Azatiwataya. Die Bildwerke, Mainz am Rhein.

Collon, Dominique, 1975. The Seal Impressions from Tell Atchana/ Alalakh (Alter Orient und Altes Testament 27), Neukirchen/Vluyn.

— 1987, First Impressions. Cylinder Seals in the Ancient Near East, Chicago – London (updated reprint 2005).

— 1994, "Bull-leaping in Syria": Ägypten und Levante 4, 81-98.

— 1996, "A hoard of sealings from Ur": Bulletin de Correspondance Hellénique, Supplément 29, 65-84.

— 2001, Catalogue of the Western Asiatic Seals in the British Museum, Cylinder Seals V. Neo-Assyrian and Neo-Babylonian Periods, London.

— – Giovetti, Paolo – Lanfranchi, Giovanni B. – Leospo, Enrichetta, 2000, Collezione mesopotamica Ugo Sissa (Muso Civico di Palazzo Te), Mantova.

Gubel, E. (ed.), 1995, In de schaduw van Babel / A l'ombre de Babel, Brussels.

Huot, Jean-Louis, 1990, „Le meurtre de Humbaba – A propos du relief L.85.7 de Larsa“, in: Jean-Louis Huot (ed.), Larsa, Paris, 163-73.

Keel, Othmar, 1990, „La glyptique de Tell Keisan (1971-1976)“, in: Othmar Keel – Menakhem Shuval – Christoph Uehlinger (eds.), Studien zu den Stempelsiegeln aus Palastina/ Israel III (Orbis Biblicus et Orientalis 100), Freiburg/Schweiz – Göttingen, 163-260.

Lambert, Wilfred G., 1987, "Gilgamesh in Literature and Art. The second and first millennia", in: Ann E. Farkas – Prudence O. Harper – Evelyn B. Harrison (eds.), Monsters and Demons in the Ancient and Medieval Worlds. Papers presented in Honor of Edith Porada, Mainz/ Rhine, 37-52.

Legrain, Léon, 1951, Ur Excavations X. Seal Cylinders. London – Philadelphia.

Matthews, Donald M., 1991, "Middle Assyrian glyptic from Tell Billa": Iraq 53, 17-43.

— 1997, The Early Glyptic of Tell Brak. Cylinder Seals of Third Millennium Syria (Orbis Biblicus et Orientalis, Series Archaeologica 15), Freiburg/Schweiz – Göttingen.

McCown, Donald – Richard C. Haines – Donald P. Hansen, 1967, Nippur I. Temple of Enlil, Scribal Quarter, and Soundings, Oriental Institute Publications LXXVIII, Chicago.

Moortgat, Anton, 1940, Vorderasiatische Rollsiegel, Berlin.

Oates, David, 1965, "The excavations at Tell al Rimah, 1964": Iraq 27, 62-80.

— 1967, "The excavations at Tell al Rimah, 1966": Iraq 29, 70-96.

Pittman, Holly, 1987, Ancient Art in Miniature. Near Eastern Seals from the Collection of Martin and Sarah Cherkasky (The Metropolitan Museum of Art) New York.

Porada, Edith, 1948, Corpus of Ancient Near Eastern Seals in North American Collections I. The Collection of the Pierpont Morgan Library (The Bollingen Series 14), Washington DC.

— 1987, "On the origins of 'Aquarius'", in: Francesca Rochberg-Halton (ed.), Language, Literature and History. Philological and Historical Studies presented to Erica Reiner (American Oriental Series 67), New Haven CT, 279-291.

Schefold, Karl, 1964, Frühgriechische Sagenbilder, München.

Stein, Diana, 1993, The Seal Impressions (Das Archiv des Šilwa-Teššup 8-9), Wiesbaden.

Wunsch, Cornelia, 1997/1998. „Und die Richter berieten... Streitfälle in Babylon aus der Zeit Neriglissars und Nabonids": Archiv für Orientforschung 54-55, 59-100.

Gilgameš im Wandel der Zeit

Catherine Mittermayer

The figure of Gilgameš is attested over several centuries in literary texts of various languages and provenances. The following article uses the example of the Cedar Forest episode to examine how the narrative is presented in the Sumerian tradition on the one hand, and the Akkadian on the other. A diachronic comparison will then show how the characterization of Gilgameš changed over time and what impact these alterations had on the figure of his companion Enkidu.

Die Gestalt des Gilgameš ist Jahrhunderte hindurch in literarischen Texten unterschiedlicher Sprachen und Herkunft belegt. Am Beispiel der Zedernwaldepisode untersucht der folgende Artikel, wie die Erzählung einerseits in der sumerischen und andererseits in der akkadischen Tradition erscheint. Ein diachroner Vergleich zeigt, wie sich die Charakterisierung des Gilgameš im Laufe der Zeit änderte und welchen Einfluss diese Veränderung auf die Gestalt seines Gefährten Enkidu hatte.

Gilgameš wird seit der Entzifferung des 12 Tafel-Epos als eine der bedeutendsten literarischen Figuren Mesopotamiens und als Prototyp des altorientalischen Helden gefeiert.[1] „Allumfassende Weisheit" (I 6 *napḫar nēmeqi*) wird ihm zugeschrieben und als „hochgewachsen, vollkommen und furchteinflössend" (I 37 *šīḫu* ᵈ*gilgāmeš gitmālu rašubbu*) wird er in der ersten Tafel dieses Meisterwerks beschrieben.[2] Doch nicht von seinen Heldentaten soll die Rede sein, sondern von „all den Leiden" (I 28 *kalû marṣāti*), welche Gilgameš auf seinem Weg zur Weisheit ertragen muss.

In der ersten Hälfte des Epos lernen wir einen rücksichtslosen Gilgameš kennen, der sein Volk tyrannisiert. In absoluter Selbstüberschätzung stürzt er sich in Abenteuer, denen er sich angesichts der Gefahr nicht mehr gewachsen fühlt und die nur dank seines Freundes Enkidu zu Ende geführt werden. Nach dessen Tod gelingt ihm zwar die Reise zu Utnapišti, in seinem Streben nach Unsterblichkeit ist es ihm allerdings bestimmt zu scheitern. Doch nicht sein Versagen steht im Zentrum, sondern seine Einsicht

---

1 Siehe zuletzt die Überlegungen von Zgoll 2008 zum epischen Helden und dieselbe 2003: 10.

2 Die Zeilenzählung des 12 Tafel-Epos folgt der Edition von George 2003; als jüngste Übersetzung ist die von Maul 2005 zu nennen.

darüber, dass der Tod unausweichlich ist und der Mensch nur durch seine Taten weiterleben kann.

Blickt man in die rund 1000 Jahre früher niedergeschriebenen, sumerischen Erzählungen über Bilgameš – wie er in dieser Sprache genannt wird –, begegnet man anders als im Epos einem besonnenen und gottesfürchtigen Herrscher, der sich durch königliche Taten einen ewigen Namen schaffen will und dem sein Diener Enkidu zur Seite steht.[3]

Die Figur des Gilgameš ist über mehrere Jahrhunderte in literarischen Texten unterschiedlicher Sprache und Herkunft belegt und bietet damit die einmalige Gelegenheit, einen Protagonisten im Zuge verschiedener Traditionen und ideologischer Kontexte zu untersuchen.[4] In einem Raum, der sich vom Süden des mesopotamischen Tieflands bis nach Anatolien und ans Mittelmeer erstreckt, verbreiteten sich die Mythen um den legendären König Gilgameš und führten zur Herausbildung divergierender Versionen von ein und demselben Erzählstoff.

In vorliegendem Beitrag sollen die verschiedenen Fassungen einander gegenübergestellt und auf ihre Unterschiede im Handlungsablauf und in der Darstellung der Protagonisten untersucht werden. Auf diese Weise soll ein Einblick in die Entwicklung der Figur des Gilgameš und damit verbunden in die des Enkidu gewonnen werden.

1. Die Quellen

Erzählungen oder Erzählfragmente zu Gilgameš sind auf Sumerisch, Akkadisch, Hethitisch, Hurritisch und Ugaritisch überliefert[5] und datieren von der Ur III (21. Jh.) bis in die neuassyrische Zeit (10.-7. Jh.).[6]

1.1 Sumerisch[7]

In der altbabylonischen Zeit (20.-17. Jh.) ranken sich nach heutigem Wissensstand fünf sumerische Mythen um den König Bilgameš:[8]

---

[3] Diese Beschreibung basiert auf der Erzählung *Gilgameš und Ḫuwawa*. In den sumerischen Mythen kann Bilgameš aber je nach Charakter des Textes unterschiedliche Züge annehmen: In *Gilgameš, Enkidu und die Unterwelt* erleben wir ihn beispielsweise prahlerisch beim Ballspiel, zu dem er die jungen Männer seiner Stadt nötigt, bis diese vollkommen erschöpft sind.

[4] Eine Zusammenfassung der Gilgameš-Thematik findet sich bei Sallaberger 2008.

[5] Die Deutung einer in Argištiḫenele gefundenen Tontafel als elamisches Gilgameš-Fragment hat sich als Irrtum herausgestellt, siehe Koch 1993: 219f. und Vallat 1995: Nr. 46.

[6] Ein Beleg für Gilgameš in der sumerischen Literatur der frühdynastischen Zeit konnte bisher nicht nachgewiesen werden; siehe zuletzt George 2003: 4-6.

[7] Aus der Ur III-Zeit sind mindestens drei Fragmente mit einem Bezug zu Bilgameš bekannt; siehe vorerst George 2003: 7 Anm. 16 und Sallaberger 2008: 60. Eine Bearbeitung der Texte ist von G. Rubio geplant.

- *Gilgameš und Ḫuwawa* (GiḪ A und GiḪ B)[9]
- *Gilgameš und der Himmelsstier* (GiHs: Nippur, Meturan)[10]
- *Gilgameš, Enkidu und die Unterwelt* (GiEU: Nippur, Ur, Meturan)[11]
- *Tod des Gilgameš* (TGi: Nippur, Meturan)[12]
- *Gilgameš und Akka* (GiAk)[13]

Indirekt ist auch der nur bruchstückhaft erhaltene *Sintflutmythos* zu dieser Textgruppe zu zählen.[14] Bilgameš taucht zwar in keiner der erhaltenen Passagen auf, es muss aber bereits in der sumerischen Tradition ein Treffen zwischen ihm und Ziusudra, dem Überlebenden der Katastrophe, gegeben haben, da er in *Tod des Gilgameš* dieser Tat gerühmt wird:[15]

TGi 57 (// 148) – „der den Wohnsitz des Ziusudra erreicht hat“[16]

Mit den sumerischen Mythen liegt kein Einheitswerk vor, sondern lediglich thematisch miteinander in Verbindung stehende Einzelkompositionen.[17] Nur in Meturan scheint eine Tradition bestanden zu haben, in der die Gilgameš-Erzählungen in eine Abfolge zueinander gesetzt wurden. Denn Manuskript Mt$_2$ fügt am Ende von *Gilgameš, Enkidu und die Unterwelt* drei Zeilen an, von welchen die letzte in der Form einer *Catchline* identisch ist mit Version A von *Gilgameš und Ḫuwawa*:[18]

GiEU	Mt$_2$ Rs. 27	⸢ša$_3$⸣ ba-sag$_3$ ⸢mu-ra⸣-a-⸢ni⸣ ba-ug$_7$
	28	lugal-⸢e⸣ [(x x)] nam-til$_3$-la i$_3$-kiĝ$_2$-kiĝ$_2$
(GiḪ A 1=)	29	en-e kur l[u$_2$ t]il$_3$-la-še$_3$ ⸢$^{ĝeš\text{-}tu9}$ĝeštu-ga⸣-[ni n]a-an-gub

„Er war bekümmert und verzweifelt. Der König sucht nach [(...) des] Lebens. Der Herr richtete seinen Sinn auf das Land, wo der Mann lebt.“

Aus dieser Evidenz sollte allerdings nicht voreilig der Schluss gezogen werden, dass die Geschichten inhaltlich als Sequenz wahrgenommen wurden,[19] und so wird hier in Anlehnung an George (2003: 16f.) die Verknüp-

---

8 In den modernen Überschriften ist die akkadische Form des Namens Konvention, ebenso in den Textkürzeln.

9 Version A (Edzard 1990 / 1991) und die ältere Version B (Edzard 1993).

10 Cavigneaux – Al-Rawi 1993a: 97-129.

11 Gadotti 2005, vgl. aber auch die ältere Edition von Shaffer 1963. Die drei Versionen (nach Herkunftsort der Manuskripte bezeichnet) weichen besonders im Ausgang der Erzählung deutlich voneinander ab.

12 Cavigneaux – Al-Rawi 2000a.

13 Katz 1993.

14 Civil 1969.

15 Es wäre auch möglich, dass der Vermerk auf akkadischen Einfluss zurückzuführen ist.

16 TGi 57 (// 148) Mt zi-u$_4$-su$_3$-[r]a$_2$-aš ki-tuš-bi-a saĝ im-ma-ni-ti (Ni [zi-u$_4$-su$_3$-ra$_2$] sa$_2$ mi-ni-in-du$_{11}$-ga).

17 Eine Zusammenfassung der Literatur zur Einordnung der Gilgameš-Mythen findet sich bei Gadotti 2005: Kap. VI.2.

18 Siehe Cavigneaux – Al-Rawi 2000b: 4-6, 13, 19.

19 Fasst man die Texte als Sequenz auf, so ergibt sich für die Figur des Enkidu zunächst das Problem, dass er in GiEU nach der herkömmlichen Auffassung stirbt und nach sei-

fung der beiden Erzählungen (vermutlich auf der Basis der Unterwelts- und Todesthematik) auf akkadischen Einfluss zurückgeführt.[20]

1.2 Altbabylonisch Akkadisch[21]

Den umfangreichsten Text der altbabylonischen (aB) Zeit bilden die zwei Tafeln, die sich heute im University of Pennsylvania Museum und in Yale befinden (Gilg. P und Y).[22] Nach dem Kolophon von Gilg. P liegt in der aB Zeit eine über mehrere Tafeln laufende Gilgameš-Fassung mit dem Incipit „der (alle) Könige übertrifft“ vor:[23]

> Gilg. P Kolophon – DUB MIN.⌈KAM.MA⌉ / ⌈*šu*⌉*-tu-ur e-li š*[*ar-ri*] / 4 [*š*]*u-ši*[24]

Gilg. P setzt mit den zwei Träumen des Gilgameš über seinen zukünftigen Gefährten ein, es folgt die Zivilisierung des Enkidu durch Šamkatum (später Šamḫat), das Zusammentreffen mit Gilgameš in Uruk und schliesslich in Gilg. Y die Reise zum Zederngebirge.

Drei weitere, von einander unabhängige Tafeln (Schøyen$_2$, Ni Schultafel und Harmal$_1$) schliessen inhaltlich an Gilg. Y an und berichten von mehreren Träumen, die der Protagonist auf der Reise zu seinem Abenteuer mit Ḫuwawa (später Ḫumbaba) hat. In einem Text aus Tell Harmal (Harmal$_2$) ist die Ankunft der beiden Gefährten im Zedernwald und das Zusammentreffen mit dessen Wächter beschrieben; den Ausgang der Begegnung mit der Tötung des Ḫumbaba und dem Fällen der Zeder überliefert eine Auszugstafel aus Ishchali. Das Ende der Zedernwaldepisode ist außerdem auf einer heute im Irak-Museum in Baghdad beheimateten Tafel (IM) erhalten.

Zwei weitere, kleine Fragmente (Schøyen$_1$, UM)[25] geben bruchstückhaft Passagen der Zedernwaldepisode wieder, und eine vermutlich aus Sippar

---

nem Aufenthalt in der Unterwelt als Geist zu Bilgameš zurückkehrt, während er GiḪ wieder unter den Lebenden weilt, siehe dazu erstmals Cavigneaux – Al-Rawi 1993b: 93f. Kürzlich hat Gadotti 2005: 134-143 aber vorgeschlagen, dass Enkidu in GiEU lebend aus dem Reich der Toten zurückkehrt.

[20] Gadotti 2005: 143-146 argumentiert hinsichtlich der Verbindung der Texte allerdings zugunsten einer inneren Abfolge der Erzählungen: „While it could be argued that catchlines such as the one preserved in the Meturan version of GEN are curricular indicators and prove little on their own, I would argue that the curricular order here reflects the logical order of the cycle“ (S. 144).

[21] Eine ausführliche Diskussion der Quellen findet sich bei George 2003: Kap. 5.

[22] Bei George 2003: 159ff. als OB II und OB III bezeichnet.

[23] Im jüngeren Epos ist dem altbabylonischen Prolog ein 28-zeiliger Hymnus auf Gilgameš vorangestellt, womit das ursprüngliche Incipit *šūtur eli šarrī* erst in Z. 29 auftaucht; siehe zuletzt George 2003: 28f.

[24] Gilg. P Kolophon „2. Tafel (von) ‚der (alle) K[önige] übertrifft‘, 240 Zeilen“.

[25] In Schøyen$_1$ Vs. möchte sich Enkidu mit einem Gefallen bei Šamkatum für ihre Hilfe revanchieren; die Rs. gibt einen Ausschnitt aus dem Dialog zwischen Gilgameš und En-

stammende Tafel berichtet von Gilgameš' Begegnungen mit der Schankwirtin und Sursunabu, dem Fährmann.

Trotz der einheitlichen, neuen Konzeption des Gilgameš-Erzählstoffes ist mit George (1999: 52f.) anzunehmen, dass in der altbabylonischen Zeit keine kanonische Version vorlag, sondern dass unterschiedliche Fassungen nebeneinander Bestand hatten.[26]

1.3 Mittelbabylonisch Akkadisch[27]

In der mittelbabylonischen (mB) Zeit (16.-11. Jh.) erfährt der Gilgameš-Erzählstoff eine weite Verbreitung. Neben einer Schultafel aus Nippur[28] (Nippur$_1$) und einem Text aus Ur fanden sich Fragmente in Boğazköy (Boğ$_{1+2}$), Emar, Megiddo und Ugarit (Ug$_{1+2}$).[29] Wie auch in der aB Zeit beschreibt die Mehrzahl der Manuskripte Passagen aus der ersten Hälfte des jB Epos. Sie setzten gleich zu Beginn mit dem Prolog (Ug$_1$) und dem Plan zur Erschaffung eines Gegenparts für Gilgameš (Nippur$_1$) ein und geben die Begegnung zwischen Enkidu und der Dirne wieder (Boğ$_{1a}$). Desweiteren sind Ausschnitte aus der Zedernwaldepisode überliefert: die Vorbereitungen für die Reise in den Zedernwald (Boğ$_{1d}$), die Träume des Gilgameš (Boğ$_2$),[30] der erste, indirekte Kontakt (Ug$_{2a}$), Enkidus Ermutigungen angesichts ihres Gegners (Ug$_{2b}$), Ḫuwawas Flehen (Ug$_{2c}$) und – allerdings nur äusserst fragmentarisch – die Tötung desselben (Boğ$_{1f}$).[31] Boğ$_2$ setzt sich auf der Rückseite mit dem Anfang der Himmelsstierepisode fort.

Das Abenteuer mit dem Himmelsstier ist aber vor allem in den drei Fragmenten aus Emar (Emar$_{2a-c}$) überliefert. Sie laufen weitgehend parallel zur jüngeren 6. Tafel des jB Epos; nur einzelne Passagen stechen durch Abweichungen heraus und dürfen nach George (2003: 332) vermutlich als lokale Interpolation verstanden werden.

Der Text aus Ur enthält ebenso wie der aus Megiddo einen Passus aus der 7. Tafel des jB Epos.

---

kidu zu Beginn der Zedernwaldepisode wieder. UM berichtet von Enkidus Trauer über den Verlust seiner Kraft.

26 Diese Vermutung sieht sich beispielsweise in der unterschiedlichen Überlieferung der Traumsequenz bestätigt.

27 Eine ausführliche Diskussion der Quellen findet sich bei George 2003: Kap. 6.

28 Aus derselben Stadt stammen desweiteren drei Linsen mit jeweils ein- bis dreizeiligen Gilgameš-Zitaten (MB Nippur$_{2-4}$).

29 Die Texte aus Ugarit wurden von Arnaud 2007: 130-138 publiziert; die Textsigel folgen George 2007: 237-254.

30 George 2003: 325f. verweist auf ein weiteres Fragment aus Boğazköy (Boğ$_3$), das vermutlich ebenfalls dieser Traumsequenz zuzuordnen ist.

31 Das Fragment Emar$_1$ enthält möglicherweise den Passus kurz vor der Begegnung der beiden Gefährten mit Ḫumbaba.

1.4 Mittelbabylonisch fremdsprachig

Sumerisch	***aB***		***mB***	***fnA***	***nA***
			Ug$_1$ (// I 1-76)		Taf. I
			Nippur$_1$ (// I 94f.)	Ass up/g	
	Gilg. P			(...)	
	(// I 245-II 115)		Boğ$_1$ (a Vs.)		Taf. II
			(// P 51-102)		
⇓	Gilg. Y	Schøyen$_1$	(// II 29-45)		
	(// II 165-III 4)	(//Y 24f., 151-3)	Boğ$_1$ (d)		
		UM (// Y 79-90)	(Y 182-200)	Ass y	
					Taf. III
GiḪ A/B					
	Schøyen$_2$	Ni Schultafel	Boğ$_2$ (Vs.)		Taf. IV
	(vgl. IV 16-108)	Harmal$_1$	(// Schøyen$_2$)	Ass x	
			Ug$_{2a-c}$		
	Harmal$_2$ (vgl. IV 241-V 157)		Emar$_1$ (Rs.)		Taf. V
	Ishchali (vgl. V 262-265)		Boğ$_1$ (f)		
⇑	IM (vgl. V Ende)		(vgl. V 91, 259)		
GiHs			Emar$_2$		Taf. VI
			Boğ$_2$ (Rs.)	Ass a/d	
			Ur (// VII 90-171)		Taf. VII
			Megiddo	Ass f	
(vgl. TGi)					Taf. VIII
				Ass e	
					Taf. IX
	Sippar				Taf. X
	(// X 55-161)			Ass z	
(vgl. Sintflut)					Taf. XI
				Ass b/c/z	
(GiEU)					Taf. XII

Fig. 1 Textübersicht

Neben den akkadischen Texten sind aus derselben Zeit auch zwei anderssprachige Versionen überliefert: Aus Boğazköy stammt eine hethitische Prosafassung, welche die Erlebnisse des Gilgameš auf drei Tafeln zusammenfasst,[32] und in Nuzi wurden hurritische Fragmente gefunden, die Teile eines Ḫuwawa-Zyklus bilden (Salvini 1988: 188f.).

1.5 Assyrische Zwischenversionen[33]

Insgesamt zehn Fragmente aus Assur, Nimrud und Sultantepe überliefern eine Version, die zwischen der mittel- und der jungbabylonischen einzuordnen ist. Maul (2001:14f.) datiert sie aufgrund des Schriftduktus ins 9. Jahrhundert vor Christus und bezeichnet sie als frühneuassyrisch (fnA).[34] Die Textpassagen lassen sich den Tafeln I-XI des jüngeren Epos zuordnen.

1.6 Jungbabylonisch Akkadisch

Aus der neuassyrischen (nA) Zeit ist schliesslich das im jungbabylonischen (jB) Dialekt verfasste 12 Tafel-Epos erhalten.[35] Die Mehrzahl der insgesamt 73 zur Zeit bekannten Manuskripte wurde in der Bibliothek des Assurbanipal in Ninive gefunden, weitere Exemplare stammen unter anderem aus Sultantepe, Nimrud, Assur, Babylon und Uruk und datieren vom 7. bis ins 2. Jahrhundert vor Christus. Die Verfassung des Heldenliedes wird aber auf das 11. Jahrhundert zurückdatiert und mit dem Schreiber *Sîn-lēqi-unninni* in Verbindung gebracht.[36]

2. Textvergleich

Die Übersicht in Fig. 1 zeigt, dass die Mehrzahl der Texte von Ereignissen berichten, welche in der Standardfassung die erste Hälfte des Epos ausmachen. Da innerhalb dieser Auswahl das Abenteuer mit Ḫuwawa über die Jahrhunderte am besten belegt ist, wird der nun folgende, diachrone Vergleich in erster Linie auf dieser Episode basieren.[37]

---

[32] Die hethitische Version, das „Lied des Gilgameš" (ŠÌR ^{d}GIŠ.GIM.MAŠ), wurde von Beckman 2001: 157-165 übersetzt; sie vereint Elemente aus den sumerischen Erzählungen mit Aspekten des jüngeren Epos. Auf weitere Literatur verweist George 2003: 24 mit Anm. 66.

[33] Eine ausführliche Diskussion der Quellen findet sich bei George 2003: Kap. 7.

[34] Vergleiche auch George 2003: 348-375.

[35] Die Frage nach der Zugehörigkeit der 12. Tafel wurde zuletzt von George 2003: 47-54 und Sallaberger 2004: 59 erörtert.

[36] Siehe dazu George 2003: 28-33; eine Diskussion zur Lesung und Deutung des Namens findet sich bei Beaulieu 2000: 2f.

[37] Der Vergleich beschränkt sich ausserdem auf die Gegenüberstellung der sumersichen und akkadischen Texte der aB und jB Zeit. Die mB Stufe ist zu schlecht belegt, um eine Analyse der Charaktere zu erlauben.

Allen Texten der Zedernwaldepisode ist ein Grundgerüst an Figuren und Handlungsmustern gemeinsam, welches den Erkennungswert der Erzählung sichert:

- Auslöser
- Gilgameš's Plan
- Reaktion von Enkidu
- Schmiede + Waffen
- Reise zum Zedernwald/-gebirge
- Erster Kontakt mit Ḫuwawa
- Gilgameš rüstet sich zum Kampf
- Reaktion von Enkidu
- Gefangennahme Ḫuwawas
- Dialog mit Ḫuwawa
- Tötung des Ḫuwawa
- Gegenstand für Enlil

In der Folge soll allerdings an ausgewählten Aspekten der Handlung veranschaulicht werden, dass sämtliche Fassungen sowohl in der Grundkonzeption als auch in der Ausgestaltung des Erzählstoffes erheblich voneinander abweichen.[38]

2.1 Auslöser, Gilgameš's Plan und Reaktion des Enkidu

In der sumerischen Erzählung GiḪ A wird sich Bilgameš angesichts vieler im Fluss dahintreibender Leichen seiner eigenen Sterblichkeit bewusst. Er beschliesst daraufhin, sich durch eine unvergessliche Tat einen Namen zu errichten (mu – ĝar), der seinen Tod überdauern würde.[39]

Er teilt seinem Diener Enkidu mit, dass er eine Expedition ins Bergland plant, wo er seinen und den Namen der Götter auf Stelen hinterlassen möchte (mu – gub wörtlich „den Namen setzen“):[40]

> GiḪ A 5-7 (// 31-33) – „Das Bergland will ich betreten und meinen Namen (auf Stelen) hinterlassen. Wo (bereits) ein Name (auf Stelen) hinterlassen wurde,

---

[38] Dies hatte schon Kramer 1944: 14f. festgestellt, für ihn standen allerdings andere Unterschiede im Vordergrund. Die verschiedenen Versionen werden in Untersuchungen oft nicht getrennt voneinander wahrgenommen und sehr oft durch Ergänzungen miteinander vermischt, wodurch aber viele Informationen verloren gehen; siehe beispielsweise Jacobsen 1990 oder auch Zgoll 2008: 2-5, 7f.

[39] Anders als es oft dargestellt wird, ist es nicht der Wunsch nach Unsterblichkeit, der Bilgameš zur diesem Schritt treibt, sondern nur das Bedürfnis, sich einen unsterblichen Namen und dadurch Nachruhm zu sichern; so schon Matouš 1960: 86. Die Idee „sich einen Namen schaffen“ wurde ausführlich von Zgoll 2003 diskutiert.

[40] In TGi 55 wird Bilgameš ausdrücklich für das Errichten von Stelen (na-du$_3$-a) gepriesen. In GiḪ B sind die Zeilen, in denen Bilgameš seinen Plan vorstellt, nur fragmentarisch überliefert. Anhand der erhaltenen Spuren kann nicht entschieden werden, ob es auch hier Bilgameš' Absicht war, sich „einen Namen zu setzen“.

will ich den meinen hinterlassen; wo (bisher) kein Name hinterlassen wurde, will ich den der Götter hinterlassen."[41]

Die grossartige Tat besteht darin, den Namen der Götter in bisher unerschlossene Regionen hinauszutragen. Enkidus Antwort hierauf ist positiv. Aus seinen Worten erfahren wir, dass das Ziel der Reise das Bergland ist, „wo man Zedern fällt".[42]

Durch den Namen des Berglandes wird deutlich, dass neben dem Errichten von Stelen ein weiterer Zweck der Reise das Fällen von Zedern und damit das Beschaffen von wertvollem Baumaterial sein soll, mit dem sich Bilgameš in Form prächtiger Bauten seinen Nachruhm sichern will.[43]

Anders als der moderne Titel der Erzählung vermuten lassen würde, ist Ḫuwawa nicht das primäre Ziel der Unternehmung. Sein Name wird im Dialog zwischen König und Diener mit keinem Wort erwähnt. Der einzige Hinweis auf ihn findet sich in den ersten beiden Zeilen des Textes:

GiḪ A 1 – „Der Herr richtete seinen Sinn auf das Bergland, wo der Mann lebt, der Herr Bilgameš richtete seinen Sinn auf das Bergland, wo der Mann lebt."[44]

Dieser Verweis zu Beginn der Erzählung sollte allerdings nicht wie von Steiner (1996: 191) als Absichtserklärung des Bilgameš gedeutet werden. Es handelt sich vielmehr um ein rhetorisches Element, durch welches der Adressat des Textes auf die kommenden Ereignisse vorbereitet wird.[45]

In der altbabylonischen Gilgameš-Fassung ist die Zedernwaldepisode in einen Handlungsablauf über die Herkunft und Zivilisierung des Enkidu und dessen Zusammentreffen mit Gilgameš eingebunden. Einzelne Rahmenbedingungen der sumerischen Version wie zum Beispiel das Sterben in Uruk als Auslöser für die Expedition fanden keinen Platz in der neuen Handlungsstruktur und mussten daher durch andere abgelöst werden.

In der Yale-Tafel ist es Enkidus Trauer um sein verlorenes Leben in der Wildnis und die damit einhergehende Schwäche, die er in seinem Körper fühlt, welche Gilgameš dazu veranlasst, seinem Freund ein heldenhaftes Abenteuer vorzuschlagen:

---

[41] GiḪ A 5-7 (// 31-33) kur-ra ga-an-ku$_4$ mu-ĝu$_{10}$ ga-an-ĝar / ki mu gub-bu-ba-am$_3$ mu-ĝu$_{10}$ ga-bi$_2$-ib-gub / ki mu nu-gub-bu-ba-am$_3$ mu diĝir-re-e-ne ga-bi$_2$-ib-gub.

[42] Für andere Übersetzungen von kur ^{ĝeš}eren ku$_5$ siehe Steiner 1996: 197.

[43] Das Fällen einer Zeder und damit verbunden das Beschaffen von Bauholz ist eine Tat, derer sich viele Könige Mesopotamiens in ihren Inschriften rühmen; vgl. die Zusammenstellung der Belege bei Hansman 1976: 31f.; siehe auch George 2003: 93f. und derselbe 2001: 8-10.

[44] GiḪ A 1-2 en-e kur lu$_2$ til$_3$-la-še$_3$ $^{ĝeš-tu9}$ĝeštu-ga-ni na-an-gub / en ^{d}bil$_4$-ga-meš$_3$-e kur lu$_2$ til$_3$-la-še$_3$ $^{ĝeš-tu9}$ĝeštu-ga-ni na-an-gub.

[45] Die unterschiedlichen Deutungen von lu$_2$ til$_3$-la wurden von Steiner 1996: 187-190 mit Verweisen auf ältere Literatur zusammengefasst. George 2003: 97f. deutet zuletzt das Incipit als Hinweis auf Ziusudra.

> Gilg. Y iii 97-99 – „ ... der wilde Ḫuwawa. [Lass i]hn [uns...tö]ten, damit [... ent]schwindet.“[46]

Auch wenn die Zeilen nicht vollständig erhalten sind, wird deutlich, dass das primäre Ziel der Unternehmung Ḫuwawa sein soll.[47] Doch es geht Gilgameš nicht um die Tötung allein. Denn in seiner Antwort auf Enkidus Frage, warum er dies tun will, ist vom „Wohnort der Götter“ die Rede, in dem ein Hinweis auf das Fällen der Zeder gesehen werden darf.[48]

Im Gegensatz zur sumerischen Version reagiert Enkidu negativ. Indem er Gilgameš die mit der Reise verbundenen Risiken und Gefahren aufzeigt, versucht er mehrmals, diesen von seinem Vorhaben abzubringen. Doch der Herr von Uruk bleibt eisern und verkündet schliesslich vor dem Ältestenrat:

> Gilg. Y v 182-188 – „Den Gott will ich sehen, von dem gesprochen wird, dessen Namen die Länder (überall) hintragen. Ich will ihn im Zedernwald überwältigen. Dass die Sprösslinge Uruks stark sind, will ich dem Land berichten. Ich will Hand anlegen und eine Zeder fällen, einen Namen will ich errichten, der ewig Bestand hat. “[49]

In der jungbabylonischen Fassung tritt die Idee des unsterblichen Namens und vielleicht auch das Fällen der Zeder an diesem Punkt des Epos in den Hintergrund.[50] Leider ist die erste Rede des Gilgameš, in der er seinen Plan dem Enkidu darlegt, über zehn Zeilen abgebrochen, so dass das primäre Ziel der Reise nicht mit absoluter Sicherheit erschlossen werden kann. Aufgrund der Reaktion des Enkidu ist aber anzunehmen, dass er sich vor allem auf Ḫumbaba bezogen hat. Dies sieht sich auch durch die Worte

---

[46] Gilg. Y iii 97-99 [... [d]]⸢*ḫu-wa*⸣*-wa da-pi-nu* / [... *i ni-n*]*a-ra-*[*aš-š*]*u* / [... *li-iḫ*]-⸢*li-iq*⸣. George 2003: 198 ergänzt am Ende [*ṭēmšu*[?] *li-iḫ*]-⸢*li-iq*⸣ und übersetzt „[so *his power*] is no more!“.

[47] Der Wechsel im primären Ziel der Unternehmung, bringt eine Aufwertung der bevorstehenden Gefahr mit sich und so wird Ḫuwawa in den akkadischen Versionen weitaus gefährlicher und monströser dargestellt als in der sumerischen Fassung; siehe Edzard 1993: 58f.

[48] Aus der Ishchali- und der Baghdad-Tafel (IM) wissen wir, dass Gilgameš nach Ḫuwawas Tötung am Wohnort der Anunnaki besagte Zeder fällt.

[49] Gilg. Y v 182-188 DINGIR {GIŠ} *ša i-qá-ab-bu-ú lu-mu-ur* / *ša šu-um-šu it-ta-nam-ba-la ma-ta-tum* / *lu-uk-šu-*⸢*sú*⸣*-ma i-na qí-iš-ti* [giš]EREN / *ki-ma da-an-nu pe-er-ḫu-um ša* UNUG[ki] / *lu-ši-eš-mi ma-tam* / *qá-ti lu-uš-ku-un-ma lu-uk-sú-ma* [giš]EREN / *šu-ma ša da-ru-ú a-na-ku lu-uš-ták-nam.*

[50] Auch Sallaberger 2008: 79f. hat festgestellt, dass die aB Passagen, in denen die Idee des Nachruhms verteten ist (neben der Intention des Ḫumbaba-Abenteuers auch die Worte der Schankwirtin im Sippar-Fragment), im jB Epos ausgelassen wurden; für Zgoll 2003: 3 ist aber die Stelle mit dem Wunsch, sich einen unsterblichen Namen zu errichten, bisher lediglich nicht erhalten. Der Begriff der Zeder taucht beiläufig immer wieder in der Zielangabe der Reise, dem in den akkadischen Versionen im Westen liegenden „Zedernwald“ auf, so dass es am Ende nicht überrascht, dass tatsächlich neben anderen Bäumen auch eine Zeder gefällt wird.

bestätigt, mit denen sich Gilgameš an die versammelten Jünglinge von Uruk und später an seine Mutter Ninsun wendet:[51]

> Tafel II 262-264 (// III 24-27) – „Ich bin mächtig (genug) geworden, um mich auf den [fernen] Weg [zu Ḫumbaba] zu begeben. Einer Schlacht, die ich nicht kenne, werde ich mich stellen, eine Reise, [die ich nicht kenne, werde ich unternehmen]."[52]

Gilgameš ist besessen von der Idee sich zu beweisen und setzt deshalb trotz heftiger Gegenwehr Enkidus und mehrerer Warnungen seitens des Ältestenrates sein Vorhaben in die Tat um.

Anders als in der altbabylonischen Fassung taucht in seiner Argumentation für seine Unternehmung nie die Idee von der Errichtung eines unsterblichen Namens auf.[53] Dies sollte aber nicht überraschen, denn das Thema der Unsterblichkeit ist im jB Epos wie auch in der sumerischen Erzählung an ein Todeserlebnis des Gilgameš geknüpft. Da dieses allerdings erst in der siebten Tafel durch Krankheit und Ableben seines Freundes auftritt, fehlt es logischerweise in der vorangehenden Ḫumbaba-Episode.[54]

2.2 Reise

Nachdem Bilgameš von Utu sieben dämonische Wesen zur Seite gestellt worden waren, die ihm den Weg gen Osten zeigen sollten,[55] bricht er schwer bewaffnet und begleitet von 50 Junggesellen aus Uruk zu seiner Expedition ins Bergland auf, um die Tat zu vollbringen:

> GiḪ A 61-64 – „Sie überquerten den ersten Gebirgszug, (doch) eine Zeder wählte er nicht aus. (Erst) als sie den siebten Gebirgszug überquert hatten, wählte er eine Zeder aus. Er hatte nicht (danach) gefragt und den Ort nicht gesucht! (Aber) nun war er dabei, die Zeder zu fällen."[56]

---

[51] Mit ähnlichen Worten berichtet Ninsun später dem Šamaš von den Plänen ihres Sohnes (III 47-50).

[52] Tafel II 262-264(//) (^{d}*nin-sún*) *ag-da-pu-uš al-lak* (/) *ur-ḫu r*[*u-qa-tú a-šar* ^{d}*ḫum-ba-ba*] / MURUB$_{4}$ *šá la i-du-ú a-maḫ-ḫar* : *ḫar-r*[*a-na šá la i-du-ú a-rak-kab*].

[53] Der einzige Hinweis findet sich in seiner zweiten Antwort an Enkidu, in der mit denselben Worten wie in Gilg. Y v 142f. auf die Vergänglichkeit des Menschen angespielt wird (II 234f.).

[54] Die Absicht, sich einen unsterblichen Namen zu errichten, taucht ab und zu auch als Motivation während der Reise und im Kontakt mit Ḫumbaba auf.

[55] Zur Lokalisierung des Waldes im Osten jenseits des Ulai-Flusses in sumerischen Traditionen vgl. George 2003: 485 Anm. 133; Hansman 1976.

[56] GiḪ A 61-64 ḫur-saĝ diš-kam-ma in-ti-bala ^{ĝeš}eren ša$_{3}$-ga-ni nu-mu-ni-in-pa$_{3}$ / ḫur-saĝ umun$_{7}$-kam-ma bala-e-da-bi ^{ĝeš}eren ša$_{3}$-ga-ni mu-ni-in-pa$_{3}$ / en$_{3}$ nu-un-tar ki nu-un-kiĝ$_{2}$ / ^{d}bil$_{4}$-ga-meš$_{3}$ ^{ĝeš}eren-na al-sag$_{3}$-ge. Wörtlich wird die Zeder nicht „gefällt" sondern „erschlagen"; siehe dazu Steiner 1996: 199-200 mit älterer Literatur.

Aufgeschreckt durch den Lärm, den der Herr von Uruk und seine Gefährten im Zedernbergland verursachen, tritt unerwartet Ḫuwawa ins Geschehen und leitet damit die zweite Hälfte der Erzählung ein.[57]
Wie in der sumerischen Tradition deutlich wird, betont die Reisebeschreibung das Hauptziel der Unternehmung. In der akkadischen Fassung kann die Reise in den Zedernwald wegen der Verschiebung der primären Intention der Unternehmung nicht mehr – wie im Sumerischen – von der Suche nach der Zeder geprägt sein, sondern muss sich auf die Figur des Ḫuwawa konzentrieren.[58] Daher findet in Gilgameš' Träumen von Ḫuwawa und deren Interpretation durch Enkidu ein neues Motiv Einzug in die Handlung.

Das Manuskript Schøyen$_2$ berichtet von drei Träumen, die Gilgameš nach jeweils einer bestimmten, auf unterschiedliche Weise beschriebenen Wegetappe hat. Im jB Epos ist von fünf Träumen die Rede und die Schilderung der Reise wird im Gegensatz zur altbabylonischen Zeit formelhaft repetitiv.[59]

2.3 Erster Kontakt, Gefangennahme und Tötung des Ḫuwawa

In der sumerischen Fassung tritt Ḫuwawa ohne jegliche Vorwarnung und – wie es scheint – auch ohne namentlich genannt zu werden, ins Geschehen ein:[60]

> GiḪ A 67 – „(Ḫuwawa) sandte [seinen] Schreckensstrahl [gegen] (Bilgameš) aus."[61]

Bilgameš und in abgeschwächter Form auch Enkidu werden von der Macht des Strahls niedergestreckt und sinken in einen schlafähnlichen Zustand. Nachdem sie sich von dieser ersten Begegnung mit dem Wächter des Zedernwaldes erholt haben, will Enkidu nach Hause zurückkehren. Doch

---

57 Die ersten rund 65 Zeilen der Erzählung drehen sich ausschliesslich um das Fällen der Zeder. Der zweite und für das moderne Verständnis Namen gebende Teil wird als unerwartetes Nebenereignis der eigentlichen Handlung dargestellt, die in der Errichtung eines den Tod überdauernden Namens besteht.

58 In der akkadischen Version findet ausserdem eine geographische Verschiebung des Reiseziels von Osten nach Westen statt. Da diese allerdings keinen Einfluss auf die Entwicklung der Charaktere hat, wird hier nicht näher darauf eingegangen. Für eine Diskussion von der Lage des Berglandes und die damit verbundene Problematik um die Identifikation von ^{ĝeš}eren als „Zeder" siehe Klein – Abraham 2000: 65f., George 2001: 8-10 und auch Edzard 1993: 9f. mit Anm. 21-23.

59 Die jB Reiseformel wurde von Klein – Abraham 2000: 67-70 rekonstruiert.

60 Die Manuskripte NiA und UrF schieben vorher eine Zeile ein (Z. 66a), in der sie Ḫuwawas Namen erwähnen; in GiḪ B leitet Z. 66 mit den Worten u$_4$-bi-a ur-saĝ ur-saĝ-ra u$_3$-mu-un-na-te „in dem Moment nährte sich der Held dem Helden" den zweiten Teil der Erzählung ein.

61 GiḪ A 67 ni$_2$-⌜te⌝-[ni] m[u]-n[a]-ra-an-la$_2$ (rekonstruiert aus NiA und NiYY).

sein Herr überredet ihn zum Bleiben, da keiner zwei Männern, die zusammenhalten, etwas anhaben könne.[62]

Beim erneuten Zusammentreffen der drei nimmt Bilgameš dem Ḫuwawa mit Hilfe einer schlauen List seine sieben Schreckensstrahlen (ni$_2$-te in GiḪ A) beziehungsweise Auren (me-lim$_4$ in GiḪ B) ab, die ihn bisher unbesiegbar gemachen hatten.[63] Anschliessend überwältigt und fesselt er ihn. Als sich Ḫuwawa bittend an Utu wendet, wird Bilgameš von Mitleid erfasst und möchte sein Gegenüber freilassen. Doch Enkidu rät ihm vehement davon ab, woraufhin Ḫuwawa wütend wird und ihn als Mietling (lu$_2$ ḫuĝ$_2$-ĝa$_2$) beschimpft, der sich fürs Essen verdingt habe. Enkidu fühlt sich durch die Worte beleidigt und schlägt (zusammen mit Bilgameš) dem Ḫuwawa im Affekt den Kopf ab.

Die Manuskripte sind sich bei der Zahl der Täter uneinig:

GiḪ A 179
NiA [ ] im-ma-an-ku$_5$-ru-ne
NiG [ ]-⸢x-x⸣-eš
KiA ^{d}en-ki-<du$_{10}$> ib$_2$-ba libiš bala-a-ni gu$_2$-ni im-ma-an-ku$_5$
SiC [x] ⸢x⸣ KA-ma ^{d}ḫu-wa-wa-še$_3$ en-ki-du$_{10}$ ib$_2$-ba$^!$(TUG$_2$) libiš bala-a-[ni ...]
UnB ^{d}en-ki-du$_{10}$ libiš bala-a-ni [g]u$_2$-ni im-da-ku$_5$

Nach der Nippur-Version in NiA und NiG haben Bilgameš und Enkidu die Tat gemeinsam begangen, doch in KiA, SiC und wohl auch UnB handelt Enkidu alleine. Es wird aber in allen Texten deutlich, dass Enkidu der Anstifter zur Tat und somit auch der Hauptschuldige ist. Doch Bilgameš solidarisiert sich mit seinem Diener und gemeinsam machen sie sich auf den Weg nach Nippur, um Enlil stolz das Haupt des Ḫuwawa zu präsentieren. Doch sie werden vom Zorn des Gottes überrascht, denn er verurteilt ihre Tat und macht ihnen schwere Vorwürfe.

In der älteren Version GiḪ B sind die letzten rund fünf Zeilen der Erzählung abgebrochen, so dass der Ausgang der Begegnung zwischen Bilgameš und Ḫuwawa offen bleiben muss.[64] Mit Edzard (1993:11, 57) ist allerdings anzunehmen, dass das Zusammentreffen hier anders als in GiḪ A ein positives Ende gefunden hat.[65] Denn nach Enkidus Abraten von sei-

---

[62] Dieses Argument bleibt – wenn auch in gekürzter Form – bis ins jB Epos erhalten.

[63] Die Schreckensstrahlen bzw. Auren werden in der Art von Bäumen zerkleinert und aufgehäuft; siehe dazu Forsyth 1981: 17f., Shaffer 1983: 308f. und die jüngste Diskussion bei Steiner 1996: 208-211.

[64] Nach Edzard 1993: 34, sind rund 12 Kurzzeilen am Ende von Manuskript B abgebrochen, was bei einer Verteilung von 2-3 Kurzzeilen pro Textzeile eine Ergänzung von etwa fünf Zeilen plausibel macht.

[65] Wie Zgoll 1995: Nr. 41 gezeigt hat, findet sich die Tradition mit einem positiven Ausgang in der Hymne O des Šulgi bestätigt. Nachdem in Z. 95 Ḫuwawa genannt wird, ist in der epigraphisch und sprachlich schwierigen Zeile 100f. (ur-saĝ dab$_5$-ba-zu u$_3$-x x x x / ama lu$_2$ TU-ra dumu ur$_2$-ra mu-na-ni-DU) nur die Rede von einer Gefangennahme, nicht aber von einer Tötung, und wie es scheint durfte Ḫuwawa in dieser Version zu

ner Freilassung reagiert Ḫuwawa nicht beleidigend (was in A zur Tötung geführt hat), sondern er scheint sich bittend an Utu zu wenden. Die letzten Worte der Erzählung gehören Bilgameš und es ist anzunehmen, dass er hier mit einer ähnlichen, wenn nicht gar identischen Formel wie schon zuvor die Freilassung des Ḫuwawa bestimmt. Dies lässt zumindest ein Vergleich der Anfänge der beiden direkten Reden vermuten:

> GiḪ B 136-137 – „(Bilgameš) sprach zu seinem Diener, zu Enkidu: ‚Wohlan, lassen wir den Krieger frei!'"[66]
>
> GiḪ B 155-156 – „Bilgameš sprach zu Ḫuwawa: ‚[Wohl]an, ... den [Krieger].'"[67]

Die Gegenüberstellung von GiḪ A und B zeigt, dass in der aB Zeit schon innerhalb der sumerischen Überlieferung unterschiedliche Versionen desselben Erzählstoffes nebeneinander bestanden.[68]

Mit der akkadischen Fassung liegt eine weitere Tradition vor: Das Zusammentreffen und die Tötung Ḫuwawas ist altbabylonisch auf drei Tafeln verschiedener Herkunft (Ishchali, Harmal und 1x Herkunft unbekannt) überliefert. Leider ist die Episode nur sehr fragmentarisch erhalten und kaum ein Manuskript überschneidet sich inhaltlich mit einem anderen, so dass ein interner Vergleich an dieser Stelle kaum möglich ist. Die akkadischen Texte weichen aber deutlich von den sumersichen Versionen ab: Indem zuerst Ḫuwawa getötet wird, und erst anschliessend die Auren eingesammelt und die Zeder gefällt wird, dreht sich der Handlungsablauf um 180 Grad:

Sumerisch	***Akkadisch***
Zeder	Ḫuwawa
Schreckensstrahl/Auren	Auren
Ḫuwawa	Zeder

Die Tötung des Ḫuwawa wird von unerwarteten Bedenken und Einwänden seitens des Gilgameš vorerst verzögert, doch Enkidu bleibt hart und fordert seinen Gefährten immer wieder zur Tötung ihres Gegners auf. Schliesslich ergreift Gilgameš Axt und Dolch und tötet Ḫuwawa mit einem Schlag in seinen Nacken; Enkidus Rolle während dieses Aktes bleibt marginal.

Auffallend ist die ausführliche Beschreibung der Tat:

---

seiner Mutter, das heisst ins Bergland, zurückkehren; vgl. dazu auch den Kommentar von Klein 1976: 291.

[66] GiḪ B 136-137 ⌜urdu$_2$-da-na en⌝-ki-du$_{10}$-ra gu$_3$ mu-un-na-de$_2$-⌜e⌝ / ĝa$_2$-nam-ma ur-saĝ-ra šu ga-am$_3$-bar-re-en-de$_3$-en.

[67] GiḪ B 155-156 ^{d}bil$_4$-ga-meš$_3$ ḫu-wa-wa-ra gu$_3$ mu-un-na-de$_2$-e / [ĝa$_2$-n]am-ma [ur$^?$-saĝ$^?$]-ĝa$_2$ [...]-⌜x⌝.

[68] Nippur ist bisher das einzige Zentrum, in dem sowohl Mansukripte von GiḪ A als auch B gefunden wurden. Ein weiterer Textzeugen für B stammt aus Uruk, für GiḪ A sind neben Nippur auch Texte aus Ur, Isin, Kiš, Sippar und Susa bekannt. Ein detaillierter Vergleich der beiden Version wurde von Edzard 1993: 46-59 vorgenommen.

> Ishchali 26'-35' – „Ḫuwawa, den Wächter, schlug er zu Boden, auf zwei Doppelstunden hin [...] fern. Zusammen mit ihm schlug er (auch) ..., die Wälder ... Er tötete den Schuft, den Wächter des Waldes, mit seinem Schrei spaltete er den Sirion und Libanon. Die Berge ..., ... sämtliche Bergländer erzitterten. Er tötete den Schuft, den Wächter der Zeder, die zerbrochenen ...“[69]

Die dreifache Wiederholung ist einmalig und wird auch in der jüngsten Fassung nicht wieder aufgenommen. Im jB Epos liegt das Hauptgewicht auf der Gefangennahme des Ḫuwawa, die sich inmitten tosender Naturgewalten abspielt:

> Tafel V 133-143 – „Unter den Fersen ihrer Füsse *teilte* sich die Erde, und während sie herumwirbelten, brachen der Sirion und Libanon entzwei. Weisse Wolken wurden schwarz und der Tod nieselte auf sie herab. (Da) erhob Šamaš die grossen Stürme gegen Ḫumbaba, den Süd-, Nord-, Ost- und Westwind, den Sturm und Sturmwind, den Orkan und Unheilssturm, das Unwetter und den Teufelswind, den Eiswind, das Ungewitter und den Wirbelsturm, (insgesamt) dreizehn Winde erhoben sich und verdunkelten Ḫuwawas Gesicht. *Er konnte weder vor noch zurück*, und da traf die Waffe des Gilgameš den Ḫuwawa.“[70]

Doch auch in der jüngsten Fassung zögert Gilgameš, seinen Gegner zu töten, und erst nach dreifacher Aufforderung seitens seines Gefährten lässt er sich zu der Tat hinreissen.

Die Tötung Ḫumbabas durch Gilgameš wird schliesslich ganz unspektakulär in zwei nur fragmentarisch erhaltenen Zeilen beschrieben.[71] Anschliessend wird auch in dieser Fassung neben anderen Bäumen eine Zeder gefällt. Ob der Initiator dieses Aktes wie in der aB Tafel aus Ishchali Enkidu war, muss offen bleiben. Er ist es aber, der schliesslich eine Tür für den Tempel von Nippur aus der Zeder fertigt.[72]

---

[69] Ishchali 26'-35' *ḫu-wa-wa ma-ṣa-ra-am* ⸢*i-ne-er-ma ka*⸣*-qá-ra-am* / *a-na ši-na bé-er* [(x x)] ⸢*ru-qí*⸣*-iš* / *it-ti-šu* ⸢*i-ne-er*⸣ *x x x x x-ri-qi*$_4^?$ / *qí-ša-tim x* [*x*] *x x* [*x* (*x*)]*-ú* / *i-ne-er ḫa-*⸢*ar-ḫa-ra-am ma-ṣa*⸣*-ru qí-iš-tim* / *ša a-na* ⸢*ri-ig-mi-šu ul-ta*⸣*-ti-*<*ú*>$^?$ *sa-ri-a ù la-ab-na-an* / *ip-x x* [*x-š*]*u x x* KUR.MEŠ / *ip-x* [*x*] *x-šu* ⸢*ir*⸣*-tu-tu ka-la ḫur-ša-nim* / *i-ne-*⸢*er*⸣ *ḫa-ar-*⸢*ḫa-ra-am ma-ṣa-ru*⸣ ^{giš}EREN / *ḫe-pu-tim ra-x x x* [*x* (*x*) *x*] *x*.

[70] Tafel V 133-143 *ina a-si-du še-pi-šú-nu qaq-qa-ri i-bi-iš-šú* / *ina sa-a-ri-šú-nu uḫ-tap*^{te}*-pu-ú si-ra-ra u la-ba-na-nu* / *iṣ-ṣa-lim ur-pa-tum pe-ṣi-tum* / *mu-tum ki-ma im-ba-ri i-za-an-nun* UGU-*šú-un* / ^{d}UTU *ana* ^{d}*ḫum-ba-ba id-kaš-šum-ma me-ḫe-e ra-bu-tu* / ^{im}U$_{18}$.LU ^{im}SI.SÁ ^{im}KUR.RA ^{im}MAR.DÚ ^{im}*ziq-qa* / ^{im}*ziq-qa-ziq-qa* ^{im}*šá-par-ziq-qa im-ḫul-lu* ^{im}*si-mur-ra* / *a-sak-ku šu-ru-up-pu-ú me-ḫu-ú a-šam-šu-tu* / 13 IM.MEŠ *it-bu-nim-ma šá* ^{d}*ḫum-ba-ba i-ṭu-ú pa-ni-šú* / *ul i-nak-kip a-na pa-ni-šú ul i-ra-aḫ-ḫi-iṣ ana* EGIR-*šú* / *ù* ^{giš}TUKUL.MEŠ *šá* ^{d}GIŠ-*gím-maš ik-šu-du* ^{d}*ḫum-ba-ba*. Die Übersetzung der 13 Sturmwinde folgt Maul 2005: 86.

[71] Tafel V 263-264: ⸢*iš-lu-up*⸣ [*namṣāra ina*] *i-di-šú* / ^{d}GIŠ-*gím-ma*[*š inār*] *k*[*i-š*]*á-dam-ma* „Gilgameš zog [das Schwert an] seiner Seite heraus und [schlug] in (seinen) Nacken“. Enkidu spielt während des Tötungsaktes selbst erneut nur eine Nebenrolle.

[72] In der aB Baghdad-Tafel plant Enkidu lediglich, eine Türe für den Tempel von Enlil zu machen.

2.4 Zusammenfassung

Insgesamt lassen sich deutliche Unterschiede im Aufbau der Zedernwaldepisode beobachten:

	Sumerisch	*aB Akkadisch*	*jB Akkadisch*
Auslöser:	Anblick von Tod	Trauer d. Enkidu	Trauer d. Enkidu
Zweck der Reise:	Stelen/Zeder	Ḫuwawa	Ḫumbaba
Begründung:	---	Zeder	---
Reaktion Enkidu:	positiv	negativ/positiv	negativ
Zielort:	Zedernbergland	Zedernwald	Zedernwald
Hauptziel:	Zeder	Ḫuwawa	Ḫumbaba
Charakter d. Reise:	Expedition	Abenteuer	Abenteuer
Reise:	Zeder	Träume: Ḫuwawa	Träume: Ḫumbaba
Erster Kontakt:	Neugier	[...]	Angst
Gefangennahme:	Bilgameš	[...]	Šamaš, Gilgameš
Dialog:	Bilg. + Ḫuwawa	[...]	Enkidu + Ḫumbaba
Tötung:	Enkidu (+ Bilg.)	Gilgameš	Gilgameš

Fig. 2: Gegenüberstellung der drei Hauptversionen

Die Gewichtung der unterschiedlichen Episoden bleibt aber erstaunlicherweise über die Jahrhunderte in etwa gleich. Das erste Drittel der Nippur-Version von GiḪ A spielt sich in Uruk ab, anschliessend folgt ein ebenso langer Passus mit der Reisebeschreibung und das letzte Drittel konzentriert sich auf die Begegnung mit Ḫuwawa. In der jB Fassung wird die Erzählung zwar ausgeweitet, die einzelnen Episoden nehmen aber grob gesehen jeweils eine Tafel des Epos in Anspruch, womit sie sich erneut in etwa die Waage halten:

Sumerisch		*jB Akkadisch*
Uruk = 60 Z.	→	Uruk: Tafel (Ende 2) + 3
Zedernwald = 60 Z.	→	Reise: Tafel 4
Ḫuwawa = 60 Z.	→	Ḫumbaba: Tafel 5
(Enlil = 20? Z.	→	Zeder: Ende Tafel 5)

Fig. 3: Zeilenangaben in Bezug auf die einzelnen Episoden

3. Entwicklung der Charaktere

Sämtliche in der Zedernwaldepisode beteiligten Figuren machen über die Jahrhunderte eine Veränderung durch. In der Folge sollen die Charaktere von Gilgameš und Enkidu und deren Zusammenspiel in den einzelnen Entwicklungsstufen der Zederwaldepisode untersucht und analysiert werden.

3.1. Gilgameš und Enkidu im Sumerischen

In der sumerischen Erzählung *Gilgameš und Ḫuwawa* steht Bilgameš klar im Zentrum, während Enkidu als sein Diener nur eine Nebenrolle spielt. Diese Hierarchie kommt neben der Handlung und den Dialogen auch in der Erzählform zum Ausdruck: So ist beispielsweise die Reisebeschreibung[73] und das Fällen der Zeder in der 3. Singular mit Fokus auf Bilgameš beschrieben, ebenso richtet Ḫuwawa den Schreckensstrahl bei der ersten Begegnung nur gegen Bilgameš (Dativ 3. Singular).[74]

Im ersten Drittel der Erzählung begegnet uns Bilgameš als besonnener aber auch tatendurstiger Herrscher, der sich durch besondere Verdienste – wie das Fällen einer Zeder und damit impliziert das Beschaffen von wertvollem Bauholz oder wie das Errichten von Stelen, die von seinen Taten künden – einen Namen schaffen will, der den Tod überdauert.

Als gottesfürchtiger Herrscher trägt er dem Sonnengott, in dessen Territorium sich das Zederngebirge befindet, seine Pläne vor. Und da die Absichten des Bilgameš lauter und eines Stadtherrn würdig sind, gibt Utu nicht nur seine Zustimmung, sondern er händigt ihm auch sieben Krieger aus, die ihm den Weg ins Bergland weisen sollen.[75]

In den zwei verbleibenden Dritteln verkörpert Bilgameš einen mutigen und schlauen Helden. Er lässt sich von der unbekannten Macht Ḫuwawas nicht abschrecken, sondern beschliesst neugierig geworden, mehr über diesen Mann in Erfahrung zu bringen:

> GiḪ A 92-94 – „Beim Leben meiner Mutter Ninsumun und meines Vaters, des glanzvollen Lugalbanda! Bis dass ich herausgefunden habe, ob dieser Mann ein Mensch oder ein Gott ist, werde ich meinen Fuss, den ich zum Bergland gelenkt habe, gewiss nicht in die Stadt (zurück)setzen."[76]

Mit einer List, die seiner Intelligenz schmeichelt, vermag er schliesslich Ḫuwawa seiner wertvollen Schreckensstrahlen zu berauben und seinen

---

[73] In der Reisebeschreibung variieren die Manuskripte zwischen der 3. Singular und der 3. Plural.

[74] Zwar scheint auch Enkidu von der Macht des Schreckensstrahls ergriffen, doch er erholt sich schneller und weckt seinen Herrn mithilfe von einem Öl, das er ihm auf die Brust reibt.

[75] Die Hilfe Utus mag überraschen, wendet sich doch Ḫuwawa später in seiner Not an denselben Gott. Das Einverständnis Utus zeigt erneut, dass das Treffen mit Ḫuwawa nicht im Geringsten geplant war, hätte doch der Sonnengott sonst wohl kaum die Absichten des Bilgameš gutgeheissen; für eine andere Interpretation siehe Steiner 1996: 203-208. Dieses Zustimmung des Sonnengottes könnte in der jüngeren Versionen zur neuen Rolle des Šamaš beigetragen haben, in der er als Urheber der Unternehmung bezeichnet wird.

[76] GiḪ A 92-94 zi ama ugu-ĝu$_{10}$ ^{d}nin-sumun$_{2}$-ka aia-ĝu$_{10}$ ku$_{3}$ ^{d}lugal-banda$_{3}$-da / en-na lu$_{2}$-bi lu$_{2}$-lu$_{7}$ ḫe$_{2}$-a im-ma-zu-am$_{3}$ / diĝir ḫe$_{2}$-<a> im-⌜ma⌝-zu-am$_{3}$ / ĝiri$_{3}$ kur-še$_{3}$ gub-ba-ĝu$_{10}$ eri ^{ki}-še$_{3}$ ba-ra-gub-be$_{2}$-en.

nunmehr wehrlosen Gegner zu überwältigen.[77] Am Ende lernen wir schliesslich Bilgameš' Grossmut kennen, denn als Ḫuwawa nach seiner Gefangennahme Utu um Hilfe anfleht, wird der Herr von Uruk von Mitgefühl erfasst und neigt dazu ihn freizulassen.

Das ganze Geschehen wird vom Handeln des Bilgameš bestimmt: Sein Begehren stellt den Auslöser dar und er behält die Führung und Entscheidungsgewalt während der gesamten Expedition. Er ist mächtig und äusserst fähig in seinem Tun und verrichtet – zumindest in GiḪ B – alles im Alleingang.

Diese Selbständigkeit des Bilgameš bestimmt die Rolle des Enkidu, die in der älteren Fassung besonders deutlich zum Ausdruck kommt: Enkidu ist hier eine Nebenfigur ohne eigenen Hintergrund. Er nimmt nicht aktiv am Geschehen teil und sein grösster Akt besteht darin, dass er seinem Herrn von der Freilassung Ḫuwawas abrät. Doch sein Wort hat keinen Einfluss.

In GiḪ A ist eine erste Entwicklung in der Figur des Enkidu zu beobachten. Er wird aktiver und steht seinem Herrn im Kontakt mit Rat und Tat zur Seite.[78] Doch die neue Rolle des Enkidu ist zweischneidig: Während seine verbale Unterstützung zu Beginn der Begegnung mit dem Zedernwächter durchaus hilfreich ist, zieht er durch sein eigenständiges Handeln bei der Tötung des Ḫuwawa schliesslich Enlils Zorn auf sich und seinen Herrn.

Enkidu nähert sich in der jüngeren Fassung seinem akkadischen Pendant an und es ist wohl nicht verfehlt, in den Veränderungen einen semititschen Einfluss zu erkennen. Ein weiteres Motiv, das auf diese Tradition zurückgeführt werden darf, ist die Herkunft des Enkidu. In GiḪ A werden zwar keine eindeutigen Angaben dazu gemacht, aus einer Aussage des Enkidu kurz nach der ersten Begegnung mit Ḫuwawa darf allerdings geschlossen werden, dass er sich bereits im Zederngebirge aufgehalten haben muss:[79]

> GiḪ A 97-98 – „Mein Herr, der du diesen Mann (noch) nicht gesehen hast, er hat dich (noch) nicht in Rage versetzt. Ich aber, der ich diesen Mann (schon) gesehen habe, mich hat er (schon) in Rage versetzt."[80]

In der älteren Version GiḪ B stammen diese Worte aus dem Mund des Bilgameš, wodurch die Nebenrolle seines Dieners umso stärker zutage tritt.

---

[77] Für die List, die Bilgameš anwendet, siehe zuletzt Michalowski 2003: 198f., 205f.

[78] Er weckt ihn aus dem schlafähnlichen Zustand nach dem ersten Angriff Ḫuwawas und hilft ihm verbal bei der Gefangennahme desselben.

[79] George 2003: 142 betont allerdings, „there is no sign, however, in any of the Sumerian poems of the notion of Enkidu as a wild man, born outside civilization and succoured by wild animals."

[80] GiḪ A 97-98 lugal-ĝu$_{10}$ ze$_{4}$-e lu$_{2}$-ba igi nu-mu-ni-du$_{8}$-a ša$_{3}$ nu-mu-ni-dab$_{5}$-be$_{2}$-en / ĝe$_{26}$-e lu$_{2}$-ba igi mu-ni-du$_{8}$-am$_{3}$ ša$_{3}$ mu-ni-dab$_{5}$-be$_{2}$-en.

Für die sumerische Tradition kann daraus ein minderes Interesse an der Figur des Enkidu geschlossen werden.[81]

3.2. Gilgameš und Enkidu im Akkadischen der aB Zeit

Mit der akkadischen Version der aB Zeit wird eine neue Gilgameš-Tradition fassbar, die sich in einigen zentralen Elementen grundlegend von der sumerischen unterscheidet. Das hierarchische Verhältnis zwischen Gilgameš und Enkidu wird ersetzt durch ein freundschaftliches Band, das die beiden verbindet, und in der Folge ist die Reise in den Zedernwald keine Expedition unter der Führung des Gilgameš, sondern ein Abenteuer zweier gleichberechtigter Freunde.[82]

Durch diese konzeptionelle Veränderung büsst die Figur des Gilgameš einen Teil ihres ursprünglichen Status ein. Die Handlung dreht sich nicht mehr nur um ihn, wie unter anderem der Auslöser für die Reise zeigt, denn nun ist es die Trauer seines Gefährten, die Gilgameš zum Abenteuer mit Ḫuwawa veranlasst.

Gilgameš verkörpert in dieser Tradition in erster Linie den Held und Freund.[83] Sein königlicher Aspekt tritt durch die Änderung im Reiseziel und im Charakter der Unternehmung eher in den Hintergrund. In seiner neuen Rolle stösst er mit seinem Plan zur Tötung des Ḫuwawa wegen der Gefahren, die ein solches Abenteuer in sich birgt, sowohl bei Enkidu als auch beim Ältestenrat auf Widerstand.

Doch Gilgameš hat nichts von seiner Grösse und Stärke verloren und so vermag er sowohl seinen Freund als auch die Stadtältesten von seinem Vorhaben zu überzeugen. Vor der Abreise wünschen sie ihm den Segen der Götter und geben ihm gute Ratschläge mit auf den Weg. Auch Enkidu akzeptiert schliesslich seine Pläne und versichert ihm seine Unterstützung:

---

[81] Diese unbedeutende Rolle des Enkidu kommt auch in GiAk und GiHs zum Tragen.

[82] Erste Hinweise auf eine Freundschaft zwischen den beiden finden sich bereits in der Meturan-Version des sumerischen Mythos GiEU: Als Enkidu sieben Tage in der Unterwelt festgehalten wird, klagt Bilgameš mit den Worten „Mein *geliebter* Diener, mein treuer Gefährte, mein Ratgeber wird in der Unterwelt festgehalten (GiEU Mt_1 13 šubur $ša_3$-ga-a-$ĝu_{10}$ tab-ba ge-⌜na⌝-[a-$ĝu_{10}$] ⌜ad ge_4⌝-ge_4-a-⌜$ĝu_{10}$⌝ kur-ra ⌜im⌝-[ma-an-dab]) und gesteht damit, dass Enkidu für ihn viel mehr ist als nur ein Diener. Nach dessen Rückkehr aus dem Reich der Toten spricht ihn Bilgameš bisweilen mit „mein Freund“ (gu_5-li-$ĝu_{10}$) an. In *Tod des Gilgameš* – erneut in der Meturan-Version – wird auf Enkidu gar mit „dein kostbarer Freund“ (gu_5-li kal-la-zu) verwiesen. Wie bereits zu Beginn (S. 3f.) bei der Besprechung der Quellen gezeigt wurde, weisen die Texte aus Meturan einzelne Besonderheiten auf, die auf akkadischen Einfluss zurückzuführen sind. Hierzu darf vermutlich auch der Aspekt der Freundschaft zwischen Bilgameš und Enkidu gezählt werden.

[83] Nach Sallaberger 2008: 69-72 und Abusch 2001: 616-618 ist Gilgameš in der aB akkadischen Version in erster Linie als Mensch dargestellt.

Gilg. Y vi 274-276 – „Fürchte dich [nicht], richte deine Augen auf mich! [Im] Wald kenne ich seinen Wohnort [und die Wege], die Ḫuwawa gegangen ist.“[84]

Die Reise in den Zedernwald ist von gegenseitigen Ermunterungen geprägt. Erst ist es Enkidu, der Gilgameš wegen seiner Träume beruhigt, doch je mehr sie sich Ḫuwawa nähern, desto mehr muss Enkidu ermutigt werden.[85]

Im direkten Kontakt mit Ḫuwawa ändert sich die Situation. Der Übergang ist zwar auf keiner Tafel erhalten, aber die Ishchali-Tafel beschreibt einen Gilgameš, der von plötzlichen Zweifeln befallen die Tötung des Zedernwächters herauszögert. Wie in der sumerischen Fassung scheint er im Beisein Ḫuwawas schwach zu werden, wie in einer vorwurfsvollen Frage von Enkidu deutlich wird:

Ishchali 9' – (Enkidu:) „W[arum?] ... hast du ihm einen Gefallen erwiesen?“[86]

Das Verhalten des Gilgameš gleicht sich dem grossmütigen Handeln seines sumerischen Gegenstücks an, im akkadischen Kontext wirkt dies aber eher schwächlich und daher unpassend für einen Helden. Doch die Bedenken sind vorübergehend und sobald Gilgameš zur Tat schreitet, ist sein Tun wieder gewaltig. Dieser Eindruck wird verstärkt durch die dreifache Wiederholung der Tötung, welche die Heldentat, die der Herr von Uruk alleine vollbringt, unterstreicht.

Im Gegensatz zu den sumerischen Texten erhalten wir in der akkadischen Version detaillierte Informationen zu Enkidu. Seine Geschichte wird wie später auch im jB Epos auf rund zwei Tafeln ausgedehnt. In der ersten, die heute nicht mehr erhalten ist, wird wohl analog zur jB Fassung die Erschaffung des Enkidu, sein Leben in der Wildnis und das Zusammentreffen mit Šamkatum beschrieben worden sein.[87] Die zweite Tafel berichtet von Enkidus Zivilisierung bei den Hirten und von seiner Ankunft in Uruk.

Das Grundgerüst ist mit dem des jüngeren Epos identisch, doch wenn man sich die Dialoge genauer ansieht, fallen einige Unterschiede in der Charakterisierung des Enkidu auf. Hierfür ist als erstes Enkidus Reaktion von Interesse, als ihm Šamkatum rät, nach Uruk zu gehen. In der aB Version hört sich Enkidu ihren Vorschlag an und akzeptiert ihn wortlos:

---

84 Gilg. Y vi 274-276 [*ay ip*]-*la-aḫ* ŠÀ-*ka ia-ti du-ug-la-ni* / [*ina* T]IR *i-de-a-am šu-pa-as-sú* / [*ù* KASKAL? *š*]*a*? d*ḫu-wa-wa it-ta-la-ku.*

85 Letzterer wird von Angst gepackt, als sie den Ḫuwawa in der Ferne schreien hören (vgl. $Schøyen_2$ Z. 57-64).

86 Ishchali 9' *a*[*m-mi-nim*?] *x x x x* ⸢*ta*⸣-[*aš-t*]*a-ka-an gi-mi-lam* / ⸢*a*⸣-*na ṣé-ri-šu.*

87 Die aB Fassung sollte zwar nicht voreilig mit Elementen des jB Epos ergänzt werden, es scheint aber wahrscheinlich, dass Enkidu auch in dieser Fassung als Gegenpart von Gilgameš erschaffen wurde. Hierfür spricht das ähnliche Konzept der beiden Versionen, das sich unter anderem in den Träumen des Gilgameš zeigt, in denen Enkidu bereits klar als zukünftiger Freund und Gefährte von Gilgameš deklariert wird.

> Gilg. P 66-68 – „Er hörte ihre Worte und war einverstanden mit dem, was sie sagte. Er akzeptierte den Rat der Frau.“[88]

In der nA Version sollte es nicht beim Zuhören bleiben. Enkidu plant Grosses für sich und antwortet der Šamḫat mit einer Rede über acht Zeilen:

> Tafel I 221-223 – „(...) Ich will mich selbst (mit den Worten) „Stark bin ich!“ inmitten von Uruk loben?. [...], den Lauf der Dinge werde ich verändern. [(Denn) der] in der Steppe geborene [ist sta]rk und besitzt Kraft!“[89]

Enkidu wirkt in der älteren Version unselbständig, und so lässt er sich scheinbar willenlos vom Lauf der Dinge treiben.[90] Ihm wird noch nicht die Grösse zugeschrieben, die er später erhalten sollte. Dies zeigt sich auch in der Reaktion der Hirten auf die Ankunft Enkidus in ihrem Lager:

> Gilg. P ii 80-86 (// 183-189) – „[Dem Gilgameš gleicht er in der Statur, an Gestalt ist er (zwar) kleiner, aber in Bezug auf die Knochen ist er stärker. Gewiss ist er derjenige, der im Gebirge geboren wurde.] Er pflegte die Milch wilder Tiere zu trinken.“[91]

Die Beschreibung von Enkidus Gestalt geht in erster Linie über einen Vergleich mit Gilgameš. In der nA Version hingegen wird Enkidu nur im ersten Moment mit dem Herrn von Uruk verglichen, alles weitere ist eine selbständige Beschreibung:

> Tafel II 40-43 – „Der junge Mann, wie gleicht er (doch) Gilgameš an Gestalt. Hochgewachsen an Gestalt und stolz wie *in einer Schlacht*. Gewiss wurde er im Gebirge geboren, äusserst stark wie ein *Felsbrocken* des Anu ist seine Kraft.“[92]

Im Gegensatz zur aB Version wird Enkidu hier als GURUŠ bezeichnet. Manuskript z erwähnt gar seinen Namen, was den Eindruck erweckt, dass ihm sein Ruhm vorausgeeilt ist.

Nach dem Zusammentreffen mit Gilgameš werden die beiden Freunde, wodurch der akkadische Enkidu eine ganz andere Position einnimmt als

---

[88] Gilg. P 66-68 *iš-me a-*[*w*]*a-as-sà im-ta-gàr qá-ba-ša / mi-il-*[*k*]*um ša* MUNUS / *im-ta-*[*q*]*ú-ut* ⸢*a*⸣*-na* ŠÀ-*šu.*

[89] Tafel I 221-223 [*lul-tar*?]*-ri-iḫ ina* ŠÀ UNUG^{ki} *a-na-ku-mi dan-nu* / [*x x*]*-um-ma ši-ma*!?*-tú ú-nak-kar* / [*šá i-n*]*a* ⸢EDIN⸣ *i'-al-du* [*da-a*]*n i-mu-qí i-šu.*

[90] Abusch 2005: 422 hat auch in der Beschreibung der Entfremdung Enkidus von den Wildtieren einen Unterschied zwischen der aB und der jB Version beobachtet: Im jB Epos versucht Enkidu nach den Liebestagen und -nächten zu seinen Tieren zurückzukehren (I 196-202), doch als diese vor ihm fliehen, wird ihm bewusst, dass ihm anderes bestimmt ist. In der aB Version hingegen vergisst Enkidu ganz einfach die Wildnis, in der er geboren wurde (Gilg. P ii 47); vgl. die von meiner Interpretation abweichenden Schlussfolgerungen bei Abusch 2005: 424.

[91] Gilg. P ii 80-86 (//) [*a-na-mi* ^{d}GIŠ *ma-ši-il pa-da-tam*] / [*la-nam ša-pi-il*] / [*e-ṣe-em-tam pu-uk-ku-ul*] / [*mi-in-de ša i-wa-al-du*] / [*i-na ša-di-i-im*] / *ši-iz-ba ša na-ma-aš-te-*⸢*e*⸣ / *i-te-en-ni-iq.*

[92] Tafel II 40-43 GURUŠ *a-na* ^{md}GIŠ-*gím-maš ki-i ma-šil la-a-n*[*u*] / *la-a-nu ši-i-ḫu na-bur-riš ša*[*r-ḫu*] / *mìn-de-e-ma a-lid ina šá-d*[*i*]*-*⸢*i*⸣ / *ki-ma ki-ṣir šá* ^{d}*a-nu dun-nu-nu e-mu-*[*qa*]*-a-šú.*

der sumerische: Er ist nicht mehr sein Helfershelfer, sondern wird zu seinem Gegenpol. Solange Gilgameš von sich und seinem Plan überzeugt ist, verkörpert Enkidu den Skeptiker, der vor möglichen Gefahren warnt. In dem Moment aber, wo Gilgameš der Mut verlässt, wird Enkidu zur Antriebsfeder der Unternehmung.

Diese Rollenverteilung ist in der aB Zeit noch nicht so stark ausgeprägt wie in der jüngsten Fassung. Enkidu wird zwar stärker in seiner Position und rückt näher an Gilgameš heran, aber letzterer behält vorerst ganz klar die Führungsrolle.

3.3. Gilgameš und Enkidu im neuassyrischen Epos

Alle Neuerungen der akkadischen, aB Fassung werden in den folgenden Jahrhunderten weiterentwickelt und präsentieren sich im jB Epos in vollendeter Form. Die Freundschaft zwischen Gilgameš und Enkidu wird inniger und herzlicher dargestellt als in aB Zeit, was unter anderem in der Reaktion des Gilgameš auf die Trauer seines Freundes zum Ausdruck kommt:[93]

> Gilg. Y ii 77-78 – „[Gilgameš] war ihm gnädig und [(so) sprach er] zu Enkidu:“[94]

> Tafel II 182-183 – „Sie fassten sich und gemeinsam [...], sie [umarm]ten? sich und ihre Hände [...] wie [...]“[95]

Auch in der jüngsten Fassung schlägt Gilgameš ausgelöst durch die Trauer seines Freundes das Abenteuer mit Ḫumbaba vor. Doch anders als in der aB Version gelingt es ihm weder Enkidu noch den Ältestenrat zu überzeugen. Nur die jungen Urukäer und die *Offiziere* (*šakkanakkū*) – ungestüm und draufgängerisch wie ihr jugendlicher Herr – begeistern sich für seinen Plan (III 212-214). Doch die Ältesten und die „grossen Ratgeber“ – durch ihr Alter weise – vertrauen lieber Enkidu, der den Zedernwald mitsamt seinen Gefahren kennt und erfahren ist in der Schlacht (III 7f.). Und so übergeben sie Gilgameš schliesslich in seine Obhut:

> Tafel III 11-12 – „In unserer Versammlung vertrauen wir dir den König an. Du wirst ihn zurückführen und ihn uns wieder anvertrauen.“[96]

---

93 George 2003: 806 zu den Z. 180-7 findet, dass „Enkidu's misery and Gilgameš's compassionate response are given in much the same wording in the Yale tablet“, was allerdings einem genauen Vergleich nicht standhalten kann.

94 Gilg. Y ii 77-78 [dGIŠ *i*]*t-ba*!(AB)-*lam pa-ni-šu* / [*issaqaram*] *a-na* ⸢d*en-ki-du*$_{10}$⸣ (// Schøyen$_2$ Z. 65), die Lesung folgt George 2003: 196. Zuvor wurde [dGIŠ *ú-š*]*a-ap-*[*p*]*il pa-ni-šu* gelesen und im Sinne von „[Gilgameš beu]gte sein Gesicht nieder (...)“ übersetzt (siehe beispielsweise CAD Š/1 425 zu *šapālu* 3a).

95 Tafel II 182-183 ⸢*iṣ-ṣab*⸣*-tu-ma mit-ḫa-riš* [...] / [*in*?*-ned*?*-r*]*u-ma* ŠU.MEŠ-*šú-nu* GIM [...].

Gilgameš kann in dieser Version nicht mehr durch Stärke überzeugen. Er wirkt unglaubwürdig und übermütig, und man will ihm das Abenteuer nicht recht zutrauen. Diese Befürchtungen sehen sich im Zusammentreffen mit Ḫumbaba bestätigt, denn Gilgameš verlässt angesichts der Gefahr sein ganzer Mut.

Als Folge davon findet ein Rollentausch zwischen den beiden Freunden statt, der insbesondere in den Dialogen zum Ausdruck kommt: In dieser Fassung ist es Enkidu, der Gilgameš daran erinnert, dass zwei Freunden, die zusammenhalten, keiner etwas anhaben kann (V 70-77) und plötzlich macht er ihm denselben Vorwurf, den er sich zuvor von Gilgameš anhören musste:[97]

> Tafel V 100-101 – „Warum, mein Freund, sprichst du wie ein Schwächling? Mit deinem schlaffen Mundwerk quälst du mein Herz."[98]

Beide Aussagen waren bisher aus dem Mund des Gilgameš bekannt und durch die Formulierung der Worte durch Enkidu wird die Schwäche des Gilgameš besonders betont.

Es folgt eine gewaltige Schilderung der Gefangennahme Ḫumbabas und man ist versucht, darin einen Beweis für die Stärke des Gilgameš zu sehen. Doch sie gereicht nicht ihm sondern Šamaš zur Ehre, der durch sein Eingreifen der Bitte von Ninsun nachkommt (III 87-93).

Auch nach dieser Szene behält Gilgameš seine Nebenrolle bei. Er nimmt nicht aktiv am Dialog mit Ḫumbaba teil, sondern wird nur von den beiden anderen angesprochen. Erneut scheint er auch zu zögern, seinen Gegner zu töten, doch nicht wie in der aB Version aus Grossmut sondern aus Angst. Dies kommt in den Worten zum Ausdruck, die er vor dem Kampf mit Ḫuwawa an seinen Freund richtet:

> Tafel V 96-98 – „Mein Freund, Ḫuwawas Züge haben sich verändert. Überlegen stiegen wir herauf, an seinem Ort wollten wir ihn besiegen. Aber das Herz, das von Furcht ergriffen ist, beruhigt sich nicht sogleich."[99]

---

[96] Tafel III 11-12 *i-na pu-uḫ-ri-ni-ma ni-ip-qí-dak-ka* LUGAL / *tu-tar-ram-ma ta-paq-qí-dan-na-ši* LUGAL; die Zeile wird später von den jungen Männern und/oder den *Offizieren* wiederholt (III 226-227). Zu Beginn der dritten Tafel spricht vermutlich der Ältestenrat.

[97] Der Einsatz der Doppelzeile im Geschehen reflektiert die zunehmende Angst des Gilgameš, denn in II 233f. ist es noch Gilgameš, der den Vorwurf an Enkidu richtet, in IV 233 – auf der Reise in den Zedernwald – werden die Worte erneut von Gilgameš gesprochen, er formuliert die Frage allerdings in der ersten Plural („warum sprechen wir...") und in V 100f. ist schliesslich Enkidu der Sprecher; vergleiche dazu auch Sallaberger 2004: 47.

[98] Tafel V 100-101 *am-mi-ni ib-ri pi-is-nu-qiš*!(UQ) [*ta-qa*]*b-bi* / *ù pi-i-ka ir-ma-am-ma tu-*⸢*lam*⸣-[*man l*]*ìb-bi.*

[99] Tafel V 96-98 *ib-ri* [*šá* ᵈ]*ḫum-ba-ba i*[*š-t*]*a-nu-ú pa-ni-šú* / {*u*} *gaš-*⸢*ri*⸣-*i*[*š n*]*i-te-la-a ana* ⸢KI?-*šú*⸣ *ni-kaš-šad-*[*s*]*u*!? *šá-a-šú* / *ù lìb-bi* [*i*]*p-*⸢*la*⸣-*ḫu ul i-*⸢*pa-šá*⸣-[*ḫ*]*u* ⸢*a*⸣-[*di*] *sur-riš.*

Die Schwäche des Gilgameš wird durch Enkidus dreifache Aufforderung zur Tötung unterstrichen. Und erst als Ḫumbaba sie verflucht, lässt sich Gilgameš dazu bringen, ihn zu töten.

In der nA Version ist vom heldenhaften Gilgameš nichts mehr zu sehen. Seine Figur tritt vollkommen in den Hintergrund und Enkidu muss seine Rolle übernehmen, damit sie nicht unverrichteter Dinge nach Uruk zurückkehren.

Wie bereits in der Diskussion um den altbabylonischen Enkidu angedeutet wurde, erfährt dieser in der neuassyrischen Fassung eine starke Aufwertung seiner Persönlichkeit. Von Anfang an ergreift er die Initiative und sowohl bei den Hirten als auch in Uruk begegnen ihm nicht Blicke der Neugier sondern vielmehr Blicke der Bewunderung. Der Höhepunkt darf wohl in der Adoption durch Ninsun gesehen werden (III 127-128), wodurch Enkidu nicht mehr nur der Freund des Gilgameš sondern gar sein Bruder ist.

Die Aufwertung des Enkidu läuft parallel zur Herabstufung des Gilgameš. Der heldenhafte König von Uruk der aB Zeit braucht nur einen Gefährten für sein Abenteuer, der draufgängerische und arglose Gilgameš der nA Zeit hingegen ist auf einen zuverlässigen Helfer angewiesen, der ihn in Momenten der Gefahr rettet.[100]

Enkidus Rolle als Retter des Gilgameš ist ein dem jB Epos eigenes Motiv. Es kommt erstmals in den Träumen des Gilgameš zum Ausdruck, die er vor der ersten Begegnung mit seinem zukünftigen Freund hat. Auch wenn die Parallelen in Gilg. P nicht vollständig erhalten sind, so scheint es doch, als würde Ninsun bei ihrer Interpretation der beiden Träume in der jB Fassung jeweils drei identische, mit den Worten der Hirten vergleichbare Sätze einfügen:[101]

> Tafel I 268-270 (// I 291-293) – „Ein starker Gefährte wird zu dir kommen, der Retter des Freundes. Im Land ist er der Stärkste; Kraft hat er, äusserst stark wie ein *Felsbrocken* des Anu ist seine Kraft."[102]

Im Zusammentreffen mit Ḫumbaba hat Enkidu die Hauptrolle. Ḫumbaba spürt den Einfluss, den dieser auf Gilgameš hat, und wendet sich

---

[100] Die Aufwertung des Enkidu zeigt sich auch in GiHs, denn während ihm in der sumerischen Fassung nur eine marginale Rolle zukommt, übernimmt er in der nA Version erneut die Hauptrolle. Wie in GiḪ ist Gilgameš durch seine Beleidigung Ištars der Auslöser oder Initiator des „Abenteuers". Angesichts der Gefahr ist aber Enkidu der Handelnde. Er berichtet von den Verwüstungen und legt zugleich einen Plan zur Überwältigung des Stiers dar. Gilgameš muss schliesslich nur noch die Tat ausführen (Tafel VI 145-146).

[101] Das Motiv taucht später in den Ratschlägen wieder auf, welche dem Gilgameš mit auf die Reise gegeben werden (III 9-10 // 224-225).

[102] Tafel I 268-270// *il-lak-⸢kak⸣-kúm-⸢ma dan⸣-nu tap-pu-ú mu-še-zib ib-ri* / *ina* KUR *da-an e-mu-qí i-*[*šu*] / ⸢*ki-ma ki*⸣*-ṣir šá* [d]*a-nim du-un-nu-nu e-mu-qa-a-šú.*

daher flehend an Enkidu. Er ahnt, dass es in seinen Händen liegt, ob er leben oder sterben wird:

> Tafel V 179-180 (// V 238-239) – „Nun, Enkidu, liegt meine Freilassung bei dir. Sprich mit Gilgameš, er soll mein Leben verschonen!"[103]

In den akkadischen Versionen handelt Enkidu im Kontext der Tötung Ḫumbabas nicht aus eigenem Antrieb, sondern er wird erst durch die Angst des Gilgameš aktiv. Sein Handeln beschränkt sich aber auf die verbale Motivation seines Gefährten und auf den Dialog mit Ḫumbaba; bei der Tötung selbst spielt er eigentlich nur eine Nebenrolle. Dennoch bleibt er im Nachhinein der Anführer bei der Tat, denn ohne ihn wäre es nicht soweit gekommen, und schliesslich ist er es, der für die Ermordung Ḫumbabas zur Verantwortung gezogen wird.

4. Fazit: Gesamtinterpretation

Der diachrone Vergleich der einzelnen Charaktere am Beispiel der Zedernwaldepisode lässt sich mit folgender Übersicht zusammenfassen:

Zedernwaldepisode	***Gilgameš***		***Enkidu***
Sumerisch:	König und Held (Expedition)	↔	Diener (nicht aktiv: GiḪ B, aktiv: GiḪ A)
aB Akkadisch:	Held und Freund (Abenteuer)	↔	Freund und Gefährte
jB Akkadisch:	Draufgänger und Freund (Abenteuer)	↔	Bruder und Retter

Fig. 4: Präsentation der Charaktere in den drei Hauptentwicklungsstufen

In der altbabylonischen Zeit stehen sich mit den sumerischen Erzählungen und der akkadischen Gilgameš-Fassung zwei verschiedene Überlieferungen desselben Erzählstoffes gegenüber. Während sich die Gemeinsamkeiten ganz klar im Grundgerüst der Handlung erkennen lassen, werden in der Intention der Texte und in deren Ausgestaltung deutliche Unterschiede fassbar.

Der Bilgameš der sumerischen Tradition galt als Prototyp des mesopotamischen Herrschers und nahm dadurch eine gewisse Vorbildsfunktion ein. Die Könige der dritten Dynastie von Ur (21. Jh.), auf deren Herrschaftszeit die Verfassung der Bilgameš-Erzählungen zurückzuführen sind, feierten sich gar als Nachfahren des Herrn von Uruk.[104] Auf diese Weise

---

[103] Tafel V 179-180 // *e-nin-na-a-ma* ^d^*en-ki-dù* KI-*ka šá-*⸢*ki*⸣*-in ru-um-m*[*u-'-a*] / *qí-bi-ma a-na* ^d^GIŠ-*gím-maš* ZI *li-ṭi-ir.*

[104] Siehe zusammenfassend Sallaberger 2008: 56f.

erstaunt es nicht, dass Bilgameš in dieser Überlieferung in seinem Handeln als selbstbewusst und mutig, aber gleichzeitig auch gottesfürchtig charakterisiert wird.

In der akkadischen Fassung steht nicht mehr diese Vorbildsfunktion des Königs im Zentrum, sondern seine Tatkraft und sein Heldenmut, denn in dieser Rolle begibt sich Gilgameš nicht mehr auf eine Expedition ins Bergland, sondern er bricht spontan zu einem Abenteuer gegen Ḫuwawa auf, um einerseits seinem Gefährten einen Gefallen zu tun und um sich andererseits einen unsterblichen Namen zu errichten. Durch seine Freundschaft mit Enkidu erhält Gilgameš neu auch menschliche Züge, ein Aspekt, der sich beispielsweise in den Angstmomenten im Zusammentreffen mit Ḫuwawa wieder findet.

Auch das jungbabylonische Epos ist den Taten des Gilgameš gewidmet, der Fokus ist hierbei allerdings auf die Wandlung des Protagonisten vom Menschen zum Helden und vorbildlichen König gerichtet, wodurch der Text insgesamt den Charakter eines Lehrgedichts erhält. Während die Figur des Gilgameš hierfür im Vergleich zur sumerischen Fassung in seiner Entwicklung einen Schritt zurücktreten muss, um erst am Ende des Epos die Weisheit und Tugend zu erlangen, die sein älteres Pendant bereits verkörpert, erfährt Enkidu sowohl in seiner Rolle als auch in seinem Wesen eine starke Aufwertung vom Diener zum Bruder und Retter des Gilgameš.

Auch wenn die sumerischen Erzählungen nicht als direkte Vorläufer der akkadischen Serie bezeichnet werden dürfen, so sind sie doch eindeutig Träger des später in epischer Breite ausformulierten Gedankenguts zu Gilgameš.[105] Als Hauptquelle darf gewiss die Geschichte um *Gilgameš und Ḫuwawa* genannt werden, da sie nicht nur den Erzählstoff für insgesamt vier Tafeln des jüngeren Epos lieferte, sondern mit der Absicht des Bilgameš, sich einen unsterblichen Namen zu errichten, vor allem auch den Leitgedanken desselben vergibt.[106]

In der akkadischen Version der aB Zeit ist die Thematik des Nachruhms – wie am Beispiel der Zedernwaldepisode zu sehen war – noch klarer Bestandteil der Handlung, denn es ist der Wunsch nach einem den Tod überdauernden Namen, der Gilgameš zu seinen Taten antreibt. Auf diese Weise erscheinen seine Abenteuer anders als im jB Epos moralisch gerechtfertigt und würdig für einen, „der alle Könige überragt".

Der Beginn der aB Fassung ist uns nicht überliefert und so wissen wir nicht, welcher Taten Gilgameš im Prolog gerühmt wird. Generell wird die

---

[105] Gegen eine Anleihe aus dem Sumerischen spricht sich George 2003: 21 aus; anders Kramer 1944: 11f.

[106] Die Bedeutung der Zedernwaldepisode spiegelt sich auch in den fremdsprachigen Versionen: In der hethitischen Fassung macht das Abenteuer im Zedernwald ebenfalls rund ein Drittel der Erzählung aus und die hurritische Version ist gar nach Ḫuwawa benannt.

Stelle nach den Z. 38-44 der ersten Tafel des jB Epos rekonstruiert.[107] Da aber der Text in seiner Aussage derjenigen des jüngeren Heldenliedes widerspricht, scheint mir eine solche Ergänzung etwas übereilt.[108]

Die hymnische Struktur mit der Aufzählung der Heldentaten findet in der sumerischen Tradition eine Analogie in *Tod des Gilgameš*, wo der Protagonist in den Zeilen 52-59 der Meturan-Version folgender Taten gelobt wird:

- weit gereist
- Fällen der Zeder
- Tötung Ḫuwawas
- Errichten von Stelen
- Gründung von Tempeln
- Reise zu Ziusudra
- *Me* von Sumer, Bestimmungen und Riten ins Land gebracht

Erstaunlicherweise erinnern diese Taten nicht so sehr an die der sumerischen Erzählungen, sondern eher an diejenigen der akkadischen Version der aB Zeit.[109] Hieraus könnte man schliessen, dass die Aufzählung möglicherweise semitischen Einfluss spiegelt, was wiederum bedeuten würde, dass eher anhand dieser Reflexion Rückschlüsse auf die akkadische Gilgameš-Fassung der altbabylonischen Zeit gezogen werden sollten.

In der kanonischen Fassung wird die Erkenntnis, dass ein Mensch nur in seinem Namen weiterleben kann, zum erklärten Ziel und der Moral der Geschichte, wodurch dieser Aspekt in den einzelnen Episoden zurücktritt oder gar verschwindet. Da nun kein ehrbarer Grund mehr für seine Unternehmungen besteht, wirkt die Figur des Gilgameš übermütig und draufgängerisch. Und so sind es auch nicht die Abenteuer, die er zusammen mit Enkidu erlebt, derer er zu Beginn des Epos (I 38-44) gepriesen wird:[110]

- Bergpässe geöffnet
- Brunnen gegraben im Gebirge
- Ozean überquert bis hin zum Sonnenaufgang

---

[107] Vergleiche aber auch den mB Prolog aus Ugarit (Ug_1) bei Arnaud 2007: 130-134 und George 2007: 238-248, der sich deutlich von der jB Version unterscheidet.

[108] Nicht vom Tisch zu weisen ist aber der Grundtenor der Zeilen I 29-46 mit der Betonung auf der Macht und der körperlichen Stärke des Gilgameš, der an die Charakterisierung des Gilgameš als heldenhafter und mutiger König in der aB Fassung erinnert. Vergleiche aber auch George 2003: 23, der wie die Mehrheit der Kommentatoren in Bezug auf die aB Fassung meint, „that the epic was in this period already substantially the same in plot as it was in the better-preserved Standard Babylonian version current in the first millennium."

[109] Für den Einfluss der akkadischen Tradition auf die Texte aus Meturan siehe bereits S. 3f. („Zyklusbildung") und Anm. 80 (Enkidu als Freund des Bilgameš).

[110] Gilgameš selbst betrachtet aber in erster Linie seine Abenteuern mit Enkidu als Heldentaten, denn sowohl bei Siduri als später auch bei Uršanabi und Utnapišti stellt er sich als derjenige vor, der zusammen mit seinem Freund Ḫumbaba und den Himmelsstier getötet hat; eine Erzählanalyse dieser Passagen findet sich bei Sallaberger 2004: 54f.

- die vier Weltgegenden durchquert auf der Suche nach dem Leben
- Reise zu Utnapišti
- Renovierung vorsintflutlicher Kultzentren
- Riten festgelegt

Im Gegensatz zur sumerischen (und möglicherweise auch aB akkadischen) Tradition sind es in der jB Fassung die ungewollten und nicht die geplanten Taten, die Gilgameš zu seinem Ruhm verhelfen.[111] Denn er wird nicht für die Tötung Ḫumbabas gepriesen, sondern für die Brunnen, die er auf dem Weg zum Zedernwald gegraben hat. Und ebenso ist es nicht seine Suche nach dem ewigen Leben, sondern der Weg, den er dabei zurückgelegt hat, und die Weisheit, die er dabei gewonnen hat, welche ihm schliesslich die Unsterblichkeit seines Namens sichern sollten. Doch seine grösste Tat bleibt – wie es einem Herrscher gebührt – die Niederschrift all seiner Mühsal (I 10 *kalû mānaḫāti*).

LITERATURVERZEICHNIS

Abusch, Tzvi, 2001, "The Development and Meaning of the Epic of Gilgamesh. An Interpretive Essay": Journal of the American Oriental Society 121, 614-622.

— 2005, "The Courtesan, the Wild Man, and the Hunter: Studies in the Literary History of the Epic of Gilgamesh", in: Yitschak Sefati et al. (ed.), An Experienced Scribe Who Neglects Nothing. Ancient Near Eastern Studies in Honor of Jacob Klein, Bethesda, MD, 413-433.

Arnaud, Daniel, 2007, Corpus des textes de bibliothèque de Ras Shamra-Ougarit (1936-2000) en sumérien, babylonien et assyrien (Aula Orientalis Supplementa 23), Barcelona.

Beckman, Gary M., 2001, "The Hittite Gilgamesh", in: Benjamin Read Foster, The Epic of Gilgamesh, New York, 157-165.

Cavigneaux, Antoine – Al-Rawi, Farouk N. H., 1993a, „Gilgameš et Taureau de ciel (šul-mè-kam) (Textes de Tell Haddad IV)": Revue d'assyriologie et d'archéologie orientale 87, 97-129.

— 1993b, "New Sumerian Literary Texts from Tell Haddad (Ancient Meturan): A First Survey": Iraq 55, 91-105.

— 2000a, Gilgameš et la mort. Textes de Tell Haddad VI avec un appendice sur les textes funéraires sumériens (Cuneiform Monographs 19), Groningen.

— 2000b, „La fin de Gilgameš, Enkidu et les enfers d' après les manuscrits d'Ur et de Meturan (Textes de Tell Haddad VIII)": Iraq 62, 1-19.

Civil, Miguel, 1969, "The Sumerian Flood Story", in: Wilfred G. Lambert – Allan R. Millard (ed.), Atra-ḫasīs. The Babylonian Story of the Flood, Oxford, 138-145, 167-172.

---

[111] Er entspricht damit dem von Zgoll 2008: 13f. als „vertikaler Held" bezeichneten Typ. Moran 2001: 176 fasst den Unterschied des „älteren Prologs" zum jüngeren mit den Stichwörtern *emūqān* „Kraft, Stärke" für die aB Fassung und *nēmēqu* „Weisheit" für das jB Epos zusammen; vgl. auch Sallaberger 2004: 57-59.

Edzard, Dietz Otto, 1990, „Gilgameš und Huwawa A. I. Teil“: Zeitschrift für Assyriologie 80, 165-203.
— 1991, „Gilgameš und Huwawa A. II. Teil“: Zeitschrift für Assyriologie 81, 165-233.
— 1993, „‚Gilgameš und Huwawa‘: Zwei Versionen der sumerischen Zedernwaldepisode nebst einer Edition von Version ‚B‘“: Bayrische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse, Sitzungsberichte Jahrgang 1993, Heft 4, 5-61.
Forsyth, Neil, 1981, “Huwawa and his Trees: A Narrative and Cultural Analysis”: Acta Sumerologica 3, 13-29.
Gadotti, Alhena, 2005, “Gilgameš, Enkidu and the Netherworld” and the Sumerian Gilgameš Cycle (Ph D diss. Johns Hopkins University, UMI no. 3197150), Ann Arbor, MI.
Ganter, Annette, 1995, „Zum Ausgang von *Gilgameš und Huwawa* Version B“: Nouvelles assyriologiques brèves et utilitaires, No. 47.
George, Andrew R., 1999, “What’s New in the Gilgamesh Epic?”: Canadian Society for Mesopotamian Studies: Bulletin 34, 51-58.
— 2001, “Gilgamesh and the Cedars of Lebanon”: Archaeology & History in Lebanon 14, 8-12.
— 2003, The Babylonian Gilgamesh Epic. Introduction, Critical Edition and Cuneiform Texts, 2 Vols., Oxford.
— 2007, “The Gilgamesh Epic at Ugarit”: Aula Orientalis 25 (2), 237-254.
Hansman, J., 1976, „Gilgamesh, Humbaba and the Land of the ERIN-Trees“: Iraq 38, 23-35.
Jacobsen, Thorkild, 1990, “The Gilgamesh Epic. Romantic and Tragic Vision”, in: Tzvi Abusch – John Huehnergard – Piotr Steinkeller (ed.), Lingering Over Words. Studies in Ancient Near Eastern Literature in Honor of William L. Moran, Atlanta, 231-249.
Katz, Dina, 1993, Gilgamesh and Akka (Library of Oriental Texts Vol. 1), Groningen.
Klein, Jacob, 1976, “Šulgi an Gilgameš: Two Brother-Peers (Šulgi O)”, in: Barry L. Eichler (ed.), Kramer Anniversary Volume. Cuneiform Studies in Honor of Samuel Noah Kramer (Alter Orient und Altes Testament 25), 271-292.
Klein, Jacob – Abraham, Kathleen, 2000, “Problems of Geography in the Gilgameš Epics: The Journey to the “Cedar Forest””, in: Lucio Milano et alii (ed.), Landscape in Ideology, Religion, Literature and Art (History of the Ancient Near East: Monographs 3.3), 63-73.
Koch, Heidemarie, 1993, „Elamisches Gilgameš-Epos oder doch Verwaltungstafel?“: Zeitschrift für Assyriologie 83, 219-236.
Maul, Stefan M., 2001, „Reste einer frühneuassyrischen Fassung des Gilgamesch-Epos aus Assur“: MDOG 133, 11-32.
— 2005, Das Gilgamesch-Epos. Neu übersetzt und kommentiert von Stefan M. Maul, München.
Matouš, Lubor, 1960, „Les rapports entre la version sumérienne et la version akkadienne de l’épopée de Gilgameš“, in: Paul Garelli (ed.), Gilgameš et sa légende, Paris, 83-94.
Michalowski, Piotr, 2003, “A Man Called Enmebaragesi”, in: Walther Sallaberger – Konrad Volk – Annette Zgoll (Hg.), Literatur, Politik und Recht in Mesopo-

tamien. Festschrift für Claus Wilcke (Orientalia Biblica et Christiana 14), 195-208.

Moran, William, 2001, "The Gilgamesh Epic: A Masterpiece", in: Benjamin Read Foster (ed.), The Epic of Gilgamesh, New York – London, 171-183.

Sallaberger, Walther, 2004, „Gilgameš, das altmesopotamische Epos von der Suche nach dem Leben", in: Martin Hose (Hg.), Grosse Texte alter Kulturen, Darmstadt, 37-61.

— 2008, Das Gilgamesch-Epos. Mythos, Werk und Tradition, München.

Salvini, Mirjo, 1988, „Die hurritische Überlieferung des Gilgameš-Epos und der Kešši-Erzählung", in: Volkert Haas (Hg.), Hurriter und Hurritisch: Konstanzer altorientalische Symposien 2 (Xenia 21), 157-172.

Shaffer, Aaron, 1963, Sumerian Sources of Tablet XII of the Epic of Gilgameš (Ph D diss. University of Pennsylvania, UMI no. 6307085), Ann Arbor, MI.

— 1983, "Gilgamesh, the Cedar Forest and Mesopotamian History": Journal of the American Oriental Society 103, 307-313.

Steiner, Gerd, 1996, „Ḫuwawa und sein ‚Bergland' in der sumerischen Tradition": Acta Sumerologica 18, 187-215.

Vallat, François, 1995, „Epopée de Gilgameš ou tablette économique de Persépolis? Ni l'un, ni l'autre!": Nouvelles assyriologiques brèves et utilitaires, No. 46.

Zgoll, Annette, 2003, „‚Einen Namen will ich mir machen!'. Die Sehnsucht nach Unsterblichkeit im Alten Orient": Saeculum. Jahrbuch für Universalgeschichte 54, 1-11.

— 2008, „Grenzerfahrungen. Eine Typologie des epischen Helden anhand antiker mesopotamischer Quellen": Saeculum. Jahrbuch für Universalgeschichte 59, 1-27.

Gilgameš in Old Akkadian Glyptic

Douglas Frayne

Dieser Artikel geht der Frage nach, ob in der Glyptik Darstellungen von Gilgameš schon vor dem 2. Jahrtausend v. Chr. existieren. Ziel ist es, geeignetes Bildmaterial zusammenzustellen, das auf Geschichten über Gilgameš in der altakkadischen Zeit hinweist.

The question posed in this article is whether representations of the Gilgameš epic were found in the glyptic tradition earlier than in the first and second millennia BCE. Our purpose here is to summarize possible material dealing with the glyptic evidence for the Gilgameš stories in the Old Akkadian period.

0. Introduction

0.1 Ancient Near Eastern Cylinder Seals and the Gilgameš Epic

The identification of scenes depicted in glyptic with written Sumerian and Akkadian epic and mythic texts is a tricky and often difficult task. In recent times scholars such as Lambert (1987: 38) have criticized the conclusions, if not the motives, of early pioneers in the field of Assyriology such as G. Smith and disparaged the work of later researchers such as V. Afanasyeva, who tried to identify various episodes of the Gilgameš Epic with scenes in ancient glyptic. The early investigators were, as all will readily admit, severely hampered by a number of circumstances, not the least of which was the fact that the textual evidence for the epic was limited in the early days of Assyriology. Some encouragement towards a more positive result today has been spurred by the recent publication of a superlative new scientific edition of the Akkadian epic by A. George (2003) as well as new editions and translations of most of the Sumerian material.[1] Even so, a considerable

[1] For editions, see Katz 1993 (Gilgameš and Akka); Cavigneaux – Al-Rawi 1993 (Gilgameš and the Bull of Heaven); Cavigneaux – Al-Rawi 2000 (The Death of Gilgame]); Shaffer 1963 (Gilgameš, Enkidu and the Netherworld); Cavigneaux – Al-Rawi 2000a (Gilgameš, Enkidu and the Netherworld); Edzard 1990 and 1991 (Gilgameš and

portion of the Akkadian epic is still missing. As Edzard poignantly observed:[2]

> Stellen Sie sich ein beliebiges modernes Literaturwerk vor, ein Buch, aus welchem insgesamt ca. ein Drittel der Seiten herausgerissen ist; wo in einem weiteren Drittel teils nochmals ein Drittel vom Rand abgeschnitten ist; wo Buchwürmer oder Zigaretten Löcher gefressen und Hauptwörter, Präpositionen, Verben ganz oder halb aufgefressen haben; wo Tintenflecken ganze Zeilen bis zur Unkenntlichkeit entstellt haben. Dann haben Sie genau den Torso des Gilgamesch-Epos vor sich.

As far as the glyptic evidence is concerned, a volume edited by Finkel and Geller (cf. Green 1997) has provided scholars with a number of important and informative new articles concerning the pictorial representations of Sumerian gods in ancient art and the problems involved with this kind of research. However, the caution of Lambert noted in the same volume should be repeated (Lambert 1997: 1):

> It was stressed in particular that identifications of figures in art with beings named in texts needed to be attempted from a background of comprehensive knowledge of arts and texts.

Following the lead of Jacobsen, A. Green (1997: 135) puts a positive spin on the problem of identifying myth pictured in glyptic:

> In his 'history' of Mesopotamian religion, *The Treasures of Darkness* (1976), Thorkild Jacobsen at several points clearly accepts the influence of mythical narratives on ancient Mesopotamian art. According to another opinion [that of Lambert], however, the imagery of the seals, one of the most important areas of religious iconography was "cultic and ritual, not mythic." However, although the scenes carried on seals and in other art include few which *unequivocally parallel mythical and legendary literature, such correspondences are not unknown.*

0.2 Identifying Gilgameš by His Distinctive Cap

In order to identify Gilgameš in the glyptic of the Old Akkadian period it would be extremely useful if we had at least one diagnostic feature that would help to single out, at least in some cases, representations of the heroic king. In our view, such an indicative tool has indeed been found. This is the distinctive cap with a fluted design of chevrons, which, as far as we can determine, is restricted to figures that, based on contextual details, we would identify as being representations of Gilgameš. D. Collon (1982:41) notes in her discussion of Old Akkadian glyptic:

Huwawa A); Edzard 1993 (Gilgameš and Huwawa B). For translations, see George 1999 and Foster – Frayne – Beckman 2001.

[2] Cited in Sallaberger 2008: 19–20.

> There is less variety in lay head-dress [of mortals] than there is in the horned head-gear of deities. Most of the types which occur are worn in contest scenes by heroes who also wear skirts. The most popular is a plain cap with outward-flaring sides … Similarly shaped *hats decorated with a fluted design or with chevrons* are found in the same context … It is interesting to note that *the type with chevrons* is worn by the vegetation god who wears a lion's pelt on no. 213 and it may be an indication that we should consider him some mythical hero, a kind of prototype of Hercules, rather than a deity.

While we agree with Collon that the figure in seal 213 (**fig. 1** in our catalogue) does indeed represent a hero, rather than seeing it to be a Hercules-like figure (see comments below), we would rather take this figure to be Gilgameš. Further, we do not agree with Collon that the figure in her seal no. 213 is a vegetation god, per se, although we admit that the seal gives this general impression. Instead, we believe that it represents a scene in the Gilgameš cycle of stories in which Gilgameš was "adorned with shoots," according to the understanding of the Sumerian expression ì-a lum-ma ù-luḫ-ḫa-sù-sù, following Marchesi (2000) in his careful study of this enigmatic expression found in several Gilgameš compositions. Thus, we would translate the first line of "Gilgameš and Huwawa B": "O glistening one, adorned with shoots." The glistening oil involved was conceivably used to prepare the hero for combat, perhaps alluding to the story of the *mikkû* and *pukku* games found in the Sumerian and Akkadian material, and if so, would be reminiscent of the Olympic contests in ancient Greece, where the basic equipment of an athlete comprised of an oil and unguent jar (*aryballos*) and a scraping instrument (*strigil*) for anointing and cleaning himself. The shoots shown adorning the hero in the seal art, according to our interpretation, would be a forerunner of the wreaths accorded to the Olympic victors. It is to be noted that this phrase ì-a lum-ma ù-luḫ-ḫa-sù-sù in the Sumerian epics occurs in exhortations of Enkidu when he is trying to spur the sometimes reluctant Gilgameš to combat.

Porada also refers to the distinctive cap with chevron design of the hero in a number of Old Akkadian seals she describes in her monumental Corpus. For example, in her description of seal no. 143 (**fig. 2**) she writes (Porada 1948 Vol. 1: 21):

> 143. … Lion fighting bull-man; second lion attacking one of two goats held by hero wearing *flat cap* and kilt. Scorpion in field. Terminal: above, horizontals with star; below, small figure grasping tail of first lion.

Now, the "hat decorated with a fluted design" noted by Collon is likely to be identified with the *parsigu* "a sash, often used as a headdress" (CAD P : 205) which appears in Gilgameš Tablet XI line 257, as part of the apparel of Gilgameš. It likely occurs in an ED text from Abū Ṣalābīkh and Ebla in connection with the neck of Inanna (Krebernik 2003: 174, line E1 vii 7), where a Sumerian phonetic writing bar-su is attested. The text likely de-

scribes exploits of an Early Dynastic king of Uruk, either Dumuzi or, more likely, in our view, Gilgameš.[3]

1. Episodes in the Story of Gilgameš

1.1 The Birth of Gilgameš

1.1.1 Text

The birth of Gilgameš in the canonical Standard Babylonian version is described in tablet I lines 47ff. Unfortunately, the passage is very short and partially broken away. Enough is preserved to reveal that it was the mother goddess Bēlēt-ilī who scratched out the design of the fabled king and the god Nudimmud (Enki/Ea) who actually molded and perfected his form (translation George 2003: 718–19):

47 Gilgameš was his name from the day he was born,
48 two-thirds of him god but a third of him human.
49 Bēlēt-ilī drew the shape of his body,
50 Nudimmud brought his form to perfection.
51 [. . .] . . .was majestic [......]
52 [...] stature . . . [. . .]
53 [. . .] the distance between [. . .,]

1.1.2 Seals

A seal in the Bible Lands Museum Jerusalem (fig. 3) depicts a number of motifs that can tentatively be linked to various episodes in the story of Gilgameš as known from the epic tradition. Hence it is an extremely important source for giving an overview, as it were, of glyptic depictions of the story of Gilgameš. It recalls the chart given by Jacobsen in his 1976 monograph Treasure of Darkness that plots the stages of Gilgameš's life. The Epic, according to Jacobsen, culminates with the discovery of what we call here the "Plant of Rejuvenation". According to our understanding, the Bible Lands Museum seal depicts (in figure 44 in Muscarella 1981) the story of the life of Gilgameš shown in a right to left order, beginning with the birth of Gilgameš (in a motif situated just to the left of the monumental building on the extreme right); his victory (but which one we not sure) in turn, is represented by the jubilant standing figure with his hands held aloft; his death, in turn, is symbolized by the figure kneeling down being smitten by a god; and finally his burial marked by the monumental building on the extreme left representing the king's tomb.

[3] An edition by the author is forthcoming.

As noted, one of elements in the seal can plausibly be tied to the birth of Gilgameš. The relevant motif was described by E. Williams-Forte (In Muscarella 1981:88 notes to fig. 44) as "a deity with a hoe breaking earth." However, we interpret the scene differently, taking the deity to be a slightly hunched figure with a modeling tool; the god seems to be shaping a smaller plastic figure seated on a kind of stool or stand. The hunched deity with the tool, according to our interpretation, is a depiction of the god Enki-Nudimmud, the creator god, who appears in the Gilgameš epic in the afore-cited passage as the fashioner of Gilgameš.

Now, a similar scene (although clearly not related to the birth of Gilgameš) is found on a seal in the Louvre (Delaporte 1920: no. T 100) which shows a skirted horned seated deity equipped with a similar tool, modeling a smaller figure. Although the Louvre seal likely deals with events connected with a story of the gods Lugalbanda and Geštinana, it is useful for comparative purposes, as it too likely depicts the creator god. The small figure on the stand in both the Bible Lands Museum and Louvre seals can also be compared with a figure found in the Ur-Namma stele (Canby 2001: pl. 11 register 2) that shows a small figure standing on a plinth before which libations and offerings are being made. If we attribute the stela, as seems highly likely, to Ur-Namma (Frayne 1997:57) then the small figure should be taken to be a representation of the young prince Šulgi, son of Ur-Namma, possibly in the idealized conception of his image described in the Sumerian hymn Šulgi G edited by Klein (1987, 1997a and 1997b). The form of Šulgi was first apparently formed in a wax model, in a likely parallel to the forming of ancient Mesopotamian statues by the "*cire perdue*" technique.[4] One is also reminded of the small clay figure that is shown in Egyptian art standing on a round stand, on which the diminutive clay figure is being modeled by the creator god Khnum. The Mesopotamian scenes also recall depictions of a small figure being fashioned by Prometheus in ancient Greek and Roman art, as described by as, for example in a sarcophagus, now in Rome (Gisler 1994: 546):

> Face principale: au centre, P. (barbe, longue chevelure, torse nu, jambes et épaule g. drapées) est assis, tourné vers la dr. Il tient dans sa main g. une statuette humaine masculine posée sur ses genoux et sur la tête de laquelle Athena dépose un papillon. Dans sa main dr., P. tient un bâtonnet à modeler alors qu'une corbeille remplie de glaise est posée stir le sol. Devant lui, une autre statuette, placée sur un socle, est vue de face.

Furthermore, the standing figure that we identify as being Šulgi in the Ur-Namma stela likely appears in a different pose on the lap of the female figure on the other side of the Ur-Namma stela (Canby 2001: pl. 10 register 1

---

4 See Klein 1997a: 307, note to line 10). The relevant word làl-gar is noted as being a variant writing for làl-ḫur which Civil notes means "modeling wax."

on the right). According to our interpretation, the stela shows the queen, Ur-Namma's wife, with her child on her lap (not the king and goddess/queen in an amorous pose as some (Canby 2001: 17 and pl. 13a) have argued. This idea is supported by the fact that the two figures are anointed with streams issuing from two flowing vases high held in the sky above them by two "angels", apparently *lamassu* figures. This is a typical birth motif that is described in various literary texts in the cycle known as the "Cow of Sin," and other birth incantations associated with it discussed in detail by Veldhuis (1991) in which, in the same way *lamassu* figures appear with prominent roles. Similar depictions of flowing vases are found in ancient Greek depictions of the Phoenician woman Europa, whose abduction by Zeus in the form of a white bull was a famous Cretan story. This story too has a clear birth element, as Europa later gives birth to Minos. Rhadamanthys and Sarpedon on Crete. Corresponding to the *lamassu*s of the Mesopotamian tradition are figures of the Greek goddess *psyche* in the Greek renderings of depictions of the "Rape of Europa".

1.2 The Infant Gilgameš Concealed in a Pot and Smuggled into Uruk

1.2.1 Text

An ED IIIa period tablet from Abū Ṣalābīkh published in copy by Biggs (1974: no. 327) deals with a portion (probably an excerpt from near the beginning of the story) of a tale that mentions Gilgameš's (legitimate) father Lugalbanda, his mother Ninsun, and his second (apparently illegitimate) father, who, if we can believe the evidence of the Sumerian King List, was a *lil* spirit (Jacobsen 1939: 90-91). The text was first edited by Bing (1977) and then much more successfully by Jacobsen (1989). It was subsequently compared by the author (Frayne 1999) to various Old Akkadian glyptic evidence.

The contents of the literary text are obscure because its early date makes the Sumerian text particularly difficult to understand. Part of the text reads in Jacobsen's translation (Jacobsen 1989: 73).

> Lugalbanda
> prostrated himself on the ground
> before the *en*, (= Enmerkar?)
> and the *en* (= Enmerkar?)
> said to Lugalbanda,
> "Let me look at what you have brought from the mountains."

The remarks of Wilcke about this passage are particularly insightful, and relevant to this discussion. He notes a possible connection of this Abū Ṣalābīkh text with the story of the birth of Gilgameš given in the Roman

historian Claudius Aelian (ca. 175 – ca. 235 AD) found in his *De Natura Animalium (Περὶ Ζῴων Ἰδιότητος).* Aelian writes:[5]

Now a further characteristic of animals is love of human beings. For instance, an eagle reared a baby. But I want to tell you the whole tale, in order to furnish evidence for what I have proposed. When Seuechoros was king of the Babylonians, the Chaldeans said that the child born of his daughter would deprive his grandfather of his kingdom. He was frightened by this, and if I may put it that way in jest, he played Akrisios to the girl, for he kept watch over her most strictly, but secretly the girl bore a child (for fate was more clever than the Babylonian), since she had become pregnant by some obscure man. So the guards, out of fear for the king, threw the child from the citadel, for there the aforementioned girl had been imprisoned. Now when an eagle, due to its keen sight, saw the child while still falling, it went beneath the infant before he was dashed to the ground, and put it back under him, brought him to some garden and put him down with utmost care. But when the guardian of the place saw the beautiful child, he fell in love with him and reared him. He called him Gilgamos and he became king over the Babylonians.

Wilcke (1989: 563) writes:

The adjective referring to Gilgameš' father and which I rendered as "invisible" is for which the connotations "obscure" (thus Burstein), "secret," "of no renown" are also known. Physical invisibility would fit the context of the closely guarded princess well. But one wonders whether the meaning "of no import," a "nobody" was not originally intended ... We know another story about Ninsun and Lugalbanda, a story much older than Šulgi's times: the small tablet from Tell Abu Salabiḫ roughly datable to the ED III period ...

There Lugalbanda seems to have met Ninsun on his way back from the mountains, and as they are both very wise, they create something (written IM.RU, perhaps a pun as im-ru-a means "family") which is not small – 2 cubits are mentioned – and in which Ninsun perhaps hides. Lugalbanda brings it into the ruler's palace, breaks the IM.RU, and Ninsun appears. Now Inanna tells Lugalbanda that he has found himself a wife and that she herself, though being without a husband, will become his mother-in-law. I assume the unnamed ruler to be Enmerkar, since the epic tradition links Lugalbanda to him.

Both this story and the strange tale of Ailianos suggest that there was something very unusual in the way Lugalbanda and Ninsun got together, something calling for secrecy and even deception.

Now, rather than taking the supposed smuggling episode alluded to by Wilcke to refer just to the goddess Ninsun, the author proposes that it refers instead to the combined smuggling of the mother and son, Ninsun and Gilgameš into Uruk. We are reminded by this, of course, of the story of the concealment and trickery involved in the story of the heroic infant Moses, who was set adrift in the Nile in a reed basket (not a clay pot). Both stories,

[5] The translation is that of A. Pietersma given in Foster – Frayne – Beckman 2001: 154-155).

in our view, are examples of the well-known literary motif of "The Tale of the Hero Exposed at Birth," discussed by several scholars including, most recently, Redford[6] and Lewis (1976: 223–398).

As a result, we have taken the word IM.RU *in this text possibly to refer to some kind of clay object, seeing the element* IM *as the determinative for clay*, although Wilcke's suggestion that it might refer to a family is certainly not to be excluded.

1.2.2 Seals

The following reconstruction of a hypothetical "Gilgameš Birth Story" based on the seals listed in Boehmer's EGAZ as Abb. 55-59 is, of course, tentative, and assumes that there was an (as yet not fully extant) story of Early Dynastic date dealing with birth of Gilgameš that followed, in its general outlines, that found in the famous Sargon birth legend. According to this scenario several episodes may be postulated.

Our "Scene 1" is found on a seal in the Louvre (**fig. 4** = Boehmer EGAZ Abb. 716) described in the following fashion by Delaporte (1920: A 136):

A. 136. Scène châmpetre. Près d'un arbre chargé de fruits, un personnage nu est assis au milieu de roseaux; d'une main il courbe une tige et de l'autre s'appuie sur un seconde tige. Derrière lui un serviteur agenouillé écrase du grain dans en mortier. En face d'un autre personnage nu, qui manoevre un chadouf, une antilope aux cornes droites.

According to our understanding, the figure who is working the *shaduf* in this seal is the mythic water-drawer, sometimes called Akki,[7] who either picks up or deposits the pot from/in the river water. In the pot the abandoned infant, in this case Gilgameš, was concealed. Delaporte's "serviteur agenouillé écrase du grain dans en mortier" we would take rather to be a depiction of the water-drawer either retrieving or releasing the pot.

"Scene 2", represented by one seal in Vienna (**fig. 5** = Boehmer EGAZ Abb. 549) shows a standing male figure presenting an offering of a kid to a seated figure; the latter wears a doubled-horned crown. The male figure is accompanied by a female figure who holds some kind of pail or bucket in her hand. A third figure fusses over various pots; the vessels were apparently presented as gifts for the seated figure. One of the two or three pots depicted is shown resting on a tripod. No child figure appears in the seal; presumably the child (Gilgameš) is hidden in one of the pots. By our un-

---

[6] See Redford 1967 and the literature cited there.

[7] Wilcke 1989: 563 notes and enigmatic passage in the composition Gilgameš and Agga in which Gilgameš refers to shelter that he found at Agga's, and by setting the king of Kiš free repays the good deed. Could there be some kind of connection between the name Agga and the Akki of the Sargon birth legend?

derstanding, taking into account the story of the Abū Ṣalābīkh tablet, the seated figure, who, on the basis of other comparative seal material should be female, would be the queen, Enmerkar's wife.

"Scene 3" – represented by the seals shown in Boehmer EGAZ Abb. 555 (**fig. 6**) as well as 557, 559 and 560 – according to our interpretation, resembles "Scene 1." It depicts the same noble lady of "Scene 1," who is shown sitting on a throne, but this time an infant, in one case with a distinctive hair lock, is shown sitting on her lap.

"Scene 4" (**fig. 7** = Boehmer EGAZ Abb. 556) is found on only one seal. Once again, it highlights as its central figure a seated lady (she is not shown wearing a doubled-horned crown this time) with a child on her lap. Standing in front of the seated lady are three female figures, apparently, according to our interpretation, ladies of the court. One of the figures is bare-breasted and may represent a lady who offered herself to be a wet nurse for the honoured baby, in keeping with the proposed parallel to the Moses birth legend. If so, this episode is reminiscent of the Sumerian phrase ur-TUR ga-zi gu_7[8] "small *warrior*[9] nourished with effective milk" found in an ED Sumerian literary composition from Ebla and Abū Ṣalābīkh, a composition that we take to be a hymn singing the praises of the god Ama-ušumgal of Umma on behalf of a divine king of Uruk, likely Gilgameš. The occasion for the composition may have been a defeat of the city by the king of Uruk.[10] It also recalls the lines from the Sumerian epic tale Gilgameš and Huwawa:[11]

> Your mother was the best at bearing a son,
> Your wet nurse was the best at nursing a son.
> Do not be afraid, plant your hands on the earth.

If we are correct in our narrative reconstruction, and if our idea that the locale of the scenes is in the queen of Uruk's apartment, then it would appear that the story of Gilgameš' birth provides a further example of the literary motif "Entry into girl's (man's) room (bed) by trick," motif index K1340 in S. Thompson's *Motif-Index of Folk-Literature* (Thompson 1955). Now, in the numerous stories of "The Tale of the Hero Exposed at Birth," various objects are used to conceal the infant hero: a basket, chest, or in the case of Gilgameš, (if our reconstruction be true), a pot. Not surprisingly, then, Thompson lists under the heading K1340 "Entry into girl's (man's) room (bed) by trick," the subdivisions K1342 "Entrance into woman's (man's) room by hiding in chest," and K1342.O.1 "Man carried into woman's room

---

8 See now Krebernik 2003: 175, line S iv' 8 [Abu Salabikh text]). The translation is of this author.

9 The meaning of Sumerian word ur referring to a human being rather than a dog, is obscure.

10 For a transliteration see Krebernik 2003: 171-77.

11 See translation of Frayne in Foster – Frayne – Beckman 2001:110 following the edition of Edzard.

hidden in basket." The stratagem of hiding someone in a pot to gain access to a house is also found in the famous story of Ali Baba and the Forty Thieves, in the Arabian Nights.

1.3 The Ascent of Gilgameš

1.3.1 Text:

While we have no ancient Mesopotamian literary text dealing with the ascension of Gilgameš, such an event is described by the Latin historian Aelian, who wrote about it in the above quoted passage from his treatise *De Natura Animalium.*

1.3.2 Seals

Gilgameš's ascent to the heights is plausibly depicted in three Old Akkadian seals. The first example (**fig. 8** = Boehmer EGAZ Abb. 168) is in the British Museum, and has been described by Collon (1982: 55, fig. 80) in the following manner:

> Bull-man (full-face) in conflict with a lion. Water-buffalo in conflict with a bearded hero (full-face) who is naked except for a belt. Terminal, framed panel left blank for an inscription, but instead 'Etana and the Eagle' and a dog, sitting and looking upwards, have been cut, perhaps slightly later: a previous terminal had been erased.

As is noted later in this study, there are clear reasons to identify the two wrestling figures depicted in this seal with the heroes Enkidu and Gilgameš of the epic tradition. Of interest, then, is the addition in this seal of a frame with a depiction of a youth flying up to heaven on the back of an eagle. He is shown being watched with rapt attention by a howling dog. Although the youth on the eagle has conventionally been taken to be a representation of the heroic king Etana of Kiš (as, for example, by Collon) the other iconography found on this seal is quite distinct from the usual Etana repertory.[12] With the existence of the account of the historian Aelian in mind, an identification of the youth as being Gilgameš flying up to heaven is highly plausible. The same motif is found on the gold beaker from Hasanlu. According to this understanding, we would, as a working hypothesis, identify the various scenes on the beaker with story elements of

[12] For which see lastly Steinkeller 1992: 248–56. Steinkeller's suggestion that Michelangelo was possibly influenced by a Sargonic seal is highly unlikely in view of the fact that depictions of the "Rape of Ganymede" are frequently attested in ancient Greek art in a format that is strikingly similar to the much earlier Mesopotamian seals. The possibility of assigned the "Etana" scene as one dealing with Gilgameš was put forward already in Jolles 1911.

the Gilgameš epic. Using the sigla given by Barrelet (1984: 105) the follow scheme is proposed:

The Gold Beaker from Hasanlu

Scene in Barrelet's numeration	**Episode or Gods in Gilgameš Epic**
1b1	the moon god
1b2	the sun god
1a1, 1a2 and 1a3	the "Bull of Heaven"
2a, 2b1, 2c1	the inhabitants of Uruk shown bringing food for the ravenous bull as narrated in the Sumerian and Akkadian versions of the epic
3a-b	the seductive figure of Inanna/Ištar
4	the hero Gilgameš wearing the lion pelt after his slaying of the lion, an event not found in the extant text of the epic but alluded to in it
5 a-b	**the rescue of the infant Gilgameš by an eagle as narrated in the story given by Aelian**
6 a-b	the goddess Inanna/Ištar with her attack lion, an event not found in the extant text of the epic but alluded to in it
7	the various swords crafted by Gilgameš for the slaying of Huwawa
8 a-b-c	the murder of Huwawa
9 a-b and 10 a-b-c	the adoption of the infant Gilgameš by a man and wife of apparent low social status, an element not figuring in the extant epic but a literary motive commonly found, for example, in the birth legend of Sargon, commonly associated to heroic figures
11 a-b-c-d	the meeting of Gilgameš and Enkidu after the latter's death as known from the epic tradition. According to this interpretation the two "sparring partners" would be re-enacting their old contests

A second seal (**fig. 3**, in our compendium), a seal of known provenance now in the Bible Lands Museum Jerusalem, identified earlier in this study as a seal recounting major episodes in the life story of Gilgameš, similarly depicts a male figure apparently in an ascending mode. However, it is not certain in this last example if the figure is the youth Gilgameš or perhaps the spirit of deceased Gilgameš.[13] He holds in his hands a vessel which we

[13] One may compare the apparent ascension of the Ur III king Šulgi and Išbi-Erra of Isin last discussed in Frayne 1997:110.

interpret below to be the "Herb-Pot of Life" containing the "Plant of Rejuvenation."

1.4 Gilgameš and Enkidu

Despite the reservations of W.G. Lambert in his critical comments (Lambert 1987: 38) to V. Afanasyeva *Gilgamesh i Enkidu (*Afanasyeva, 1979: passim), we take it as being highly likely that the man with three curly tresses on either side of his head, and the bull man that appear frequently in Old Akkadian glyptic do, in fact, represent Gilgameš and Enkidu, respectively. Lambert's comments that "there seems to be no hint of bovine connections [with Enkidu] anywhere," (1987: 38) while strictly true, underestimates, in our opinion, the likely animal nature of Enkidu, and overemphasizes his human aspects. Enkidu's parentage, we should remember, is described in tablet VIII of the canonical epic in the following manner (George 2003:650–51):

> At the very first light of dawn, Gilgames [was mourning] for his friend:
>
> "O Enkidu, [whom] your mother, a **gazelle**,
> and your father, a **wild donkey,** [created,]
> whom the **wild [asses]** reared with their milk, and the **animals [of the wild** taught] all the pastures!

Would we expect a human offspring of this unusual coupling? It seems unlikely to us. The fact that Enkidu could converse with Gilgameš is certainly no proof of him having a human form, since Sumerian tradition and comparative evidence suggest that in the ancient "Golden Age" man and beast could communicate with each other.[14]

As noted earlier, a number of Old Akkadian seals depict a man with curly tresses opposite a bull man. The problem, as Collon succinctly notes in her comments to the relevant seals, is that it is difficult to tell whether the man with the curly tresses is in conflict with, or protecting, the bull-man. She suggests either interpretation in various cases.

If some of these seals do in fact represent a contest between Gilgameš and Enkidu, it would be tempting at first glance to identify them as depictions of the struggle between Gilgameš and Enkidu at the marital threshold described in Tablet II. However, it is important to point out that the seals

---

[14] We are reminded of this fact by Sumerian disputation texts between animals and depictions of animal musicians on the famous Early Dynastic "Standard of Ur." Certainly, according the Sumerian epic tale Enmerkar and the Lord of Aratta, mankind at one time spoke one language (van Dijk: 1970), a motif that finds a strange echo in Hyginus' Fables, where it is noted that Nachus, the son of Oceanus, produced from his own sister Archia, the figure Phonoreus, who is said to have reigned first of mortals. Apparently men for many ages previously were without towns and laws that regulated life, speaking with one tongue, under the rule of Jupiter. One also recalls the fables of Babrius with their animal conversants. See further West 1997: 315 on this theme.

give no iconographic details connected with that contest as it appears in the literary account. No doorway is shown, for example. It may be, then, that the contest scenes do not relate to the confrontation at the marital doorway, but rather deal with Gilgameš's support of Enkidu in their mutual struggle with the wild beasts. In fact, the latter possibility seems much more likely.

It should be noted, however, that depictions of two identical, but sometimes inverted bearded figures wrestling are sometimes found in Old Akkadian glyptic (cf. Boehmer EGAZ Abb. 276, 279, 281), as well as depictions of battling twins (cf. Boehmer EGAZ Abb. 280), so that it may be that this motif of two equal combatants is to be related in some way to the struggles between Gilgameš and his counterpart Enkidu. We recall that the gods had created Enkidu to be an equal to Gilgameš to thwart the over weening ambitions of the king. Indeed, Gresseth (1974–75: 15 n. 25) notes:

> I suspect that in much earlier tradition Gilgamesh and Enkidu were twins or two aspects of the same mythological person.

Now, the mythological theme of battling brothers is well known as a folkloric subject. Such examples as Cain and Abel, Jacob and Esau, Romulus and Remus, Polynices and Eteocles, Romulus and Remus spring to mind. Furthermore, examples of folkloric themes dealing with twins are found in Stith Thompsen's *Motif-Index of Folk-Literature* as nos. S314 Twins (triplets) exposed, F601.5 extraordinary companions are brothers (twins, triplets). and N312 separation of twins through being carried off by beast. Their astral equivalent is likely to be seen in the ancient Mesopotamian constellation of the (great) twins, our modern Gemini.[15]

1.5 The *pukku* and *mikkû* incident: Gilgameš, Enkidu and the Netherworld

1.5.1 Text

The Sumerian epic tale Gilgameš, Enkidu and the Netherworld is now relatively complete thanks to the recent work of A. Cavigneaux and F. al-Rawi, who have studied the Sumerian material from ancient Me-Turran. The plot of the myth in part has been recently summarized (Foster, in: Foster – Frayne – Beckman 1991: 129–30:

> Beginning with primeval times when the universe was created, the poem describes a journey the god Enki takes in his boat. He is battered by a storm that also buffets a poplar tree growing by the Euphrates River. The goddess Inanna finds the tree and plants it in her grove in Uruk. She plans to use its wood to make a chair and bed for herself. After ten years the tree is ready to be cut, but a snake, a bird, and a demoness have made their homes in it. When Inanna's brother, the god Utu, refuses to help her, Inanna turns to Gilgamesh, and he drives away the creatures and cuts down the tree. Taking part of the wood for himself, he has a ball and stick made.

---

[15] For the equation see Hunger – Pingree 199: 276.

Gilgamesh plays incessantly with them in the city square, riding piggyback on the orphans of Uruk as part of the game. They cry out to the gods for relief and the ball and drop down into the netherworld. Enkidu volunteers to bring them back.

1.5.2 Seals

It is highly likely that seal BM 129479 (**fig. 1** in our corpus), described by D. Collon as item 213 in her catalogue of Akkadian, Post Akkadian and Ur III seals, deals with depiction of events connected with this myth. Collon (1982: 101 notes to seal no. 213) describes the seal in the following terms:

A war-goddess stands full-face-with weapons rising from her shoulders (cf. no. 190); she wears a flounced robe and a multiple-horned head-dress; … A bearded-god stands facing right with his back to her; he is wearing a cap decorated with wavy lines, sandals and a lion pelt … he holds a club in his right hand, two objects in his left which may be a symbol of fertility such *as onions or testicles or may be a sling and slingstones, while in the crook of his left arm lies a twisted, burgeoning stick* and three branches of vegetation sprout from each shoulder …

It is unclear why Collon identified the figure with the cap with wavy lines as a god; certainly no horns are shown on the figure, although it is true that gods do not always bear this iconographic element. We would suggest, rather, that the figure in question represents Gilgameš. Indeed, the particular cap shown in seal 213 is the cap with chevrons that we indicated is an iconographic feature linked to Gilgameš. In general terms, we concur with Collon's assessment that the figure is a hero, but it is clearly not a prototype of the Greek hero Hercules. Hercules mythology is almost certainly connected with the figure of the Mesopotamian god Ninurta, as was convincingly pointed out long ago by van Dijk in his magnificent edition of the lengthy Sumerian epic Lugal-e (Van Dijk 1983: 17–18), and few, if any of the Ninurta elements of that myth appear in the seal under discussion. The lion pelt, on the other hand, is likely is to be connected with the lion that apparently attacked Gilgameš and Enkidu in the mountains and which was dispatched by them.

This accepted, the "twisted, burgeoning stick" noted by Collon likely represents the mythical *mikkû* "stick" and the "onions" or "testicles" the *pukku* "ball" which figure in Gilgameš, Enkidu and the Nether World. [16] On these objects A. George (2003: 898) has recently written:

The identification of the *pukku* and *mikkû* has exercised the minds of many scholars. … This, fashioned in Bilgames and the Netherworld from a branch of Inanna's *huluppu*-tree, must clearly have been some kind of long stick. The *pukku* (Sum. el-lag) was made from the base of the tree; that fact, together with the sign which is used to write the Sumerian word (LAGAB), suggests that it was round. Scholars

[16] As was perceptively pointed out to me by my colleague Professor J. Stuckey, Professor Emerita of York University Toronto to whom I am deeply grateful for this important observation.

have interpreted the pair variously as drum and drumstick, hoop and stick, musical scraper and stick, and ball and stick …

However, it should be pointed out that a secondary identification of the small round objects in the seal noted by Collon with testicles may not be far off the mark, if A. Kilmer's suggestion, put forward in the Kraus Festschrift (Kilmer 1982: 129) that the *pukku* and *mikkû* may have male sexual connotations, be correct.

1.5.3 Other Art

Although not of Old Akkadian date, M. J. Sheridan has discussed two Old Babylonian plaques in the Bible Lands Museum that depict male opposing male figures (the first is broken and shows only one of a pair), in the first instance, in a boxing pose, and in the second, facing each other with curved sticks in their hands. M. J. Sheridan describes the latter plaque in the following manner (Sheridan in Muscarella 1981: 100):

This molded plaque depicts a scene thematically related to No. 56. Two male figures wearing kilts face one another and assume identical postures. Their near arms fall to their sides as they each grasp the bottom of long curved objects. With their far arms bent at the elbows they extend identical curved objects toward one another. The men have long beards and wear high cannulated or feathered hats.

According to our understanding, these figures likely do not represent Enkidu and Gilgameš per se, but rather young men celebrating the ancient heroes with athletic contests during the month of Ab as described in the text, the "Death of Gilgameš" (Frayne, in: Foster –Frayne – Beckman 2001: 149):

> When, in the future, the living commemorate the dead,
> When the heroes and youths, at the appearance of the new moon .
> …
> When the heroes and youths "jump the threshold(?)" at the appearance of the new moon,
> Box and wrestle before them (the mortuary statues),
> In the month of Ab, the festival of shades …

By this understanding, the curved sticks they carry could well be the *pukku*'s used to compete in games in honour of the dead in general, and Gilgameš and Ekidu in particular.

1.5.4 Comparative Literature in Connection with the Ball and Stick

It is of some interest that the story of an ancient hero playing with a ball and stick in the company of his childhood chums finds a strange echo in the Armenian Gospel of the Infancy (of Jesus) recently published by A. Terian (2008). A recent note in a newspaper article highlights the discov-

ery (Hagopian 2008):

Quoting from his Armenian source, Terian says … Jesus, at the age of nine, had been apprenticed to a master dyer named Israel in Tiberias, on the shores of the Sea of Galilee.

"Jesus is instructed to watch Israel's house and not leave the place while the master goes away on a tour to collect clothes to be dyed. But no sooner has Israel left the house, than Jesus runs out with the boys," Terian says.

"The most amazing part of the story of the nine-year-old Jesus playing a form of cricket with the boys at the sea shore, is that he would go on playing the game on water, over the sea waves."

1.6 The Struggle of Gilgameš and Enkidu with the Wild Beasts

The journey of Gilgameš and Enkidu to the Cedar Forest and Huwawa was apparently an arduous expedition, and it is unfortunate that the lines of roughly half of Tablets IV and V of the Canonical Standard Babylonian version of the epic that deal with the mission are totally missing (Sallaberger 2008: 19). Now, later in the epic, Gilgameš tells Ur-šanabi of the struggles that he and Enkidu underwent during their travels, and it possible that some of them may have occurred during their expedition to the Cedar Forest (George 2003: 684–87):

124 [Should] not [my face be] burnt [by frost and sunshine,]
125 [and] should I not [roam the wild got up like a lion?]
126 [My friend, a mule on the run,] [donkey of the uplands, panther of the wild,]
127 [my friend Enkidu, a mule on the run,] [donkey of the uplands, panther of the wild:]
128 [we it was who joined forces and climbed the mountain country,]
129 [seized the Bull of Heaven and killed the Bull of Heaven,]
130 [destroyed Humbaba, who lived in the Cedar Forest,]
131 **[killed lions] in [the mountain passes.]**[17]

In another section of the epic, Gilgameš narrates to Ut-napištim the various animals that he slew during his travels (George 2003: 692–95):

258 I had not reached as far as the ale-wife and my clothing was worn out.
259 **[I killed] bear, hyena, lion, panther, cheetah,**
260 **deer, ibex, the animals and game of the wild,**
261 **to eat their meat and flay their pelts.**

Now, contest scenes depicting battles between various combinations of animals, namely bison, buffalo, deer, gazelles (**fig. 10** [BM 105.121] =

[17] See also Dalley 1989: 130 n. 83.

Collon CWAS 2 No. 35), lions, on the one hand, and a man with curly tresses and a bull-man, on the other, are extremely common found in Old Akkadian glyptic. The relevant material has been admirably classified according to animal by D. Collon in her catalogue of the Akkadian, Post Old Akkadian and Ur III seals in the British Museum (Collon 1982: 35–36).[18]

However, two animals call out for special attention. A famous and beautiful seal in the De Clercq collection shows a long six-tressed hero watering two water buffalo (**fig. 11** = Boehmer EGAZ Abb. 232). It is one of a group of seals described by Boehmer in the following manner (Boehmer 1965: 42):

> In Abb. 231 [the similar de Clercq seal is Abb. 232] reisst der Held mit jeder Hand einen Arnibüffel am Hinterbein in die Höhe. Zwischen ihm und den Tieren stehen zwei große Gefäße, aus denen sich Wasser auf den Boden ergießt. Aus jedem Topf sprießen drei grüne Zweige. Das frische Grün findet sich auch in den sprudelnden Gefäßen, die beiden knienden sechslockigen Helden auf ein scharkalischarrizeitlichen Siegel Abb. 232 zwei Arnibüffeln an das Maul halten.

Now, the Arnibüffel being given drink by the hero in these scenes can clearly be identified with the ancient beast denoted by the Akkadian word *kusarikku,* a word defined by the CAD as "bison" as mythical beast, although we would prefer a translation "water-buffalo."[19] Of interest in the Clercq seal is a wavy pattern beside the scale design at the bottom of the seal. We would take the base of this seal to be a depiction of the shore of the sea. The scene, then, recalls a line from the Akkadian epic of Anzû which in its hymnic prologue recounts Ninurta's "slaying the bison (*kusarikku*) in the midst of the deep," (Hallo and Moran 1969: 71). a probable reference to these animals as being native to a maritime environment. In an Early Dynastic composition known from copies from Abū Ṣalābīkh and Ebla a line (E1 vi 1 in [Krebernik 2003: 173) reads, according to our understanding, gú-ri-bad am gú-ba$_4$ gi-gi "(on) a far-off shore he is the slayer of wild bull(s), on that shore," and see a reference to Gilgameš slaying water-buffaloes in the distant east. Earlier in the same composition (line E1 v 5 in Krebernik's numbering) a line reads NE maš-maš ^{d}utu an-šum$_x$(GÍR) which we would translate "… he slew the creatures of Utu" taking GÌR as a verb with reading šum$_x$ "to slay" (reading courtesy Å. Sjöberg). It recalls Odysseus' men slaying of the sacred cattle of Helios.

---

[18] We have utilized her book for this survey instead of our usual reliance on Boehmer's comprehensive EGAZ, because the reproductions given in Boehmer's book are often not clear enough to distinguish the various distinguishing features in detail. Since the examples are numerous we will not attempt a complete listing here, but simply refer to Collon's summaries in our chart of seals.

[19] See Boehmer 1978 for depictions of the animal he calls Wisent "bison" but what we suspect may have originated from a Mesopotamian conception of non-native water buffaloes.

It may also be noted that depictions of the bull-man and curly tressed figure in Old Akkadian glyptic most commonly show struggle with lions (**fig. 12** = Boehmer EGAZ Abb. 236), a fact that recalls the statement in the epic noted above: "(we) [killed lions] in [the mountain passes]"(George 2003: 684–87).

1.7 The Murder of Huwawa

1.7.0 Introduction

The most knowledgeable scholar who has dealt with the question of correlations between the Gilgameš literary material and ancient art in general and seal iconography in particular, W. G. Lambert, has generally taken a conservative stance in seeing parallels between the two types of evidence. However, he readily concedes that the episode dealing with the "Murder of Huwawa" is clearly found in second and first millennium art. Lambert writes (1987: 45):

> The unusual features of the scene [dealing with slaying of Huwawa] are first, the active participation of two heroes in the slaying of the monster. In ancient Mesopotamia most such episodes, as with Ningirsu/Ninurta, Marduk and Tišpak, involve a single hero. Secondly, it is curious that of these two the least senior as depicted has the honour of finishing off the monster ...

The question arises as to whether the slaying of Huwawa was depicted in Old Akkadian glyptic. In our view, the answer is positive. In this we follow the remarks of **Opificius** (1970: 289):

> Enger verwandt der altbabylonischen Dreiergruppe [of Gilgameš and Huwawa] ist dagegen ein spätakkadischer Rollsiegel (**Abb. 10**), auf dem die Helden ihren Gegner mit der Hand packen. Dieses Stück könnte sogar inhaltlich hierher gehören! Die beiden Männer tragen einen auffaltenden und in dieser Zeit ganz einzigartig vorkommenden Fellmantel. Dieses in akkadischer Zeit vielleicht schon als archaisierend zu deutende Gewand hat m. E. große Ähnlichkeit mit demjenigen, das von Gilgamesch und Enkidu auf dem Berliner Terrakottarelief altbabylonischer Zeit getragen wird (**Abb. 5**). Auch scheint mir nur der linke der beiden Helden die göttliche Kappe zu tragen, während der rechte barhäuptig abgebildet ist. Der bekämpfte Dämon, den ich als Humbaba deuten möchte, trägt ebenfalls eine solche konische Kappe, was ihn als Übernatürliches Wesen – der Literatur entsprechend – kennzeichnet. Seine Deutung als Humbaba bekommt noch größeres Gewicht durch die Tatsache, daß der in die Knie gesunkene, d. h. schon besiegte Mann Feuer speit, wie man es ebenfalls in der Dichtung nachlesen kann.

The crucial piece for this thesis, in our view, comes not from Old Akkadian times, but rather the Old Babylonian period. The evidence occurs in a motif on a series of six clay plaques, found at Uruk, Nippur, possibly Nippur and of unknown provenance. They have been discussed in some detail by Opificius and Barrelet. Opificius describes the piece in the British

Museum (**Seidl Abb. 6** A 2) in the following manner (Opificius 1961: 89 Nr. 283):[20]

Krummbeile, mit ihren Befestigungsstellen der Schneiden besonders gut dargestellt. Gott hält in der Hand Zweig, auf seiner linken Schulter wird ein netzartiges Gewebe sichtbar, hinter der rechten Schulter eine Hacke. Das Band gebildet aus drei Reihen versetzt stehender Kugeln. Im unteren Teil hinter dem mittleren "Männchen" in Strichen die Geräte angedeutet. Die ganze Gruppe mit den Löwen auf einem mit Bergschuppen verzierten Postament, oben von zwei Humbabamasken, darunter von zwei bärtigen Männern mit wassersprudelndem Gefäß flankiert.

In Barrelet's discussion of these plaques (1968: 409) she mentions that scholars have identified the topmost figure with a variety of war gods such as Ninurta or Marduk. The identifications are almost certainly incorrect. The key for understanding the plaques, in our view, is the appearance of the Huwawa masks on the lower register of what almost certainly was the depiction of a victory chariot. This fact indicates that the noble figure in the top register, who (incidentally) does not wear the divine horns expected of a god, is none other than Gilgameš. The small figure on the lower register of the chariot, then, should be taken to be a representation of the demon Huwawa flanked by two masks representing his severed head. Barrelet does indeed suggest that this image might represent a triumphal scene, although her interpretation of the details differs considerably from our own. If this scene is in fact a representation of the victory chariot of Gilgameš, then it immediately recalls the image of chariot of the god Ningirsu depicted on stela fragments from Girsu that show the trophies of the god adorning his chariot (Börker-Klähn 1982: pl. 47).

Of crucial importance for our study is the nature of the "Krummbeile" shown beside the figure of Gilgameš. Rather than see these as curved weapons (they resemble closely the me's emanating from Inanna's shoulders) we would take them to be representations of the various "terrifying radiances" that, according to the epic were conceived to be tree branches ripped away, one-by-one, from Huwawa and piled up by Gilgamerš's men at the base of his mountain land. This feature of the "radiances" has been noted by George (2003: 144) in his discussion of the figure of Huwawa in his edition of the Gilgameš Epic, and discussed in articles by Steiner (1996) and Forsyth (1989). According to our understanding, the tree branches/auras were trophies Gilgameš carried back to Nippur along with the severed head of Huwawa.

Now, as George points out (2003: 145), Huwawa was considered to be an ugly and terrifying personage:

Ḫumbaba was famous for his unusual physiognomy. Several omens record the observation of Ḫumbaba's visage in the faces of human adults and newborn infants

[20] Darstellung identisch mit Nr. 280/281 (Opificius 1961: 88f).

and lambs. Commentaries explain that a bulbous nose and big eyes are the characteristic features.

Now, if we were to look for an astral counterpart to Huwawa, we would clearly find it in the star Algol, "the Demon," "Demon Star" or "Blinking Demon" (Allen 1963: 332). Its terrifying aspect resulted from the rapid and awesome variations in the brightness of this eclipsing binary. Its awesome nature is confirmed by Ptolemy's association of the star with the head of Medusa. Gilgameš, in turn, according to our understanding, is to be connected with the constellation of "the Old Man" (ŠU.GI), the latter identified by Hunger and Pingree (1989: 274) with the constellation of Perseus. Perseus' proximity in the sky to Algol is clearly no accident. By analogy, Gilgameš's slaying and decapitation of Huwawa would correspond to Perseus' beheading of the monstrous Gorgon. Indeed a comparison of depictions of the two motifs by Dalley (1998: 102) would strongly support this association. The diminution of the light of the star Algol, in turn, is likely to be linked to the waning luminosity of the demon star Algol as others have pointed out. We would link this phenomenon of Algol in the Gilgameš story to the gradual ripping away of the radiances of the monstrous Huwawa. His strength and charisma diminished as his he lost his radiant splendour. A rough parallel can also be seen in the waning vigour of the hero Samson. Kraft (1962: 200) points out:

> Samson's name, his home opposite the shrine to the sun-god at Beth-shemesh, and his adventures have given rise, beginning even with early Christian interpreters, to comparison with sun heroes of Greek, Phoenician, or Babylonian mythology-Hercules, Melkart, or Gilgamesh. … Striking parallels of features of Samson's career with the various roles of the sun have been enumerated: benevolently, his hair was the sun's rays giving daily agricultural life, but cut off by sleep-producing night …

M. West (1997: 440) points a rough parallel to the Samson story in the Greek myth of Nisus, whose purple or golden hair in the middle of his head was plucked out by his daughter Scylla as an act of betrayal after her seduction by Minos. We may note, in passing, that Huwawa was similarly tricked by Gilgameš into greeting his adversaries by a false marriage proposal. Alster (1992) has noted four versions of an episode in the Sumerian composition "Gilgameš and Huwawa" in which the encounter of Gilgameš and Huwawa can be likened to an emissary arriving at a foreign court. His gifts have the goal of making Huwawa reciprocate, and thereby give up his auras. Alster points out:

> Gilgameš especially exploits Huwawa's social isolation and lack of noble ancestry by offering him his two sisters, one in marriage and one as a concubine. The version in which the two sisters are the only offer makes most coherent sense.

1.7.1 Text

The climax of the Sumerian account of Gilgameš and Huwawa is found in a scene in which Huwawa begs for mercy from Gilgameš; the noble king seems to accede to his request, but unfortunately for Huwawa, his scorn for Enkidu impels him to taunt the bull-man (Frayne, in: Foster – Frayne – Beckman 2001:114):

> Huwawa spoke to Enkidu:
> Against me, Enkidu, you have uttered harmful words.
> You hireling, secure with your dole of chow, tagging behind your chief, why have you slandered rue?
>
> Even as he was speaking, Enkidu cut off his head in a frenzied rage,
> They stashed it in a leather sack.

1.7.2 Seals

We have listed in our catalogue (sub 1.7.2) numerous seals that, according to our understanding, depict the battle between Gilgameš and Enkidu and Huwawa. The first seal (**fig. 13** = Boehmer EGAZ Abb. 69) is described in part by Collon (1982: 44–45 no. 26) in the following manner:

> Two heroes in conflict; one wears a tall cap and a skirt and is being stabbed under the chin by the other *who grasps him by the beard* in order to tilt his head back; this second hero wears a skirt which either has a codpiece or is hitched up in front ... he is bearded and has long hair curling up at the hack.

Now, when we examine the various examples of this seal motif, the figure we would identify as being Huwawa is often depicted as a crowned figure either sitting on a the conventional scaly symbol of the mountain (**fig. 14** = Boehmer EGAZ 305) or in a crouching position with no support. The symbol of the mountain would accord well with the fact that Huwawa was at home in his mountain land with the cedar (or pine) trees. The scenes seem to show varying number of radiances, sometimes emanating from the shoulders of Huwawa, and at other times from Gilgameš. According to our interpretation, the scenes represent the removal, one-by-one, of the radiances, visualized as kinds of tree branches from Huwawa and their transferal to Gilgameš. A further symbol of Huwawa's diminishing power is indicated by depictions showing him holding a broken mace. Not infrequently the figure that we identify with Gilgameš is tilting Huwawa's head back by grabbing his beard, and in some cases he is shown kneeing his opponent in the groin area. Clearly, the confrontation was an ugly one. As far as we can determine, however, there are no depictions of the decapitation of the monster.

1.8 Gilgameš and the Bull of Heaven

1.8.0 Introduction

The text of the Sumerian epic tale "Gilgameš and the Bull of Heaven" is now relatively complete thanks to the new edition provided by Cavigneaux and Al-Rawi (2000a) based on the older known Nippur material and the more recently discovered material from Me-Turan.

1.8.1 Gilgameš's Trip Up to Zabala

1.8.1.1 Text

After the hymnic prologue the epic of the "Bull of Heaven" recounts the trip Gilgameš made to confront the goddess Inanna in Zabala (Frayne, in: Foster –Frayne – Beckman 2001: 121):

> The lord (Gilgameš) went down to the river . . . , bathed in the river.
> The lord, who could enter the juniper garden,
> The king was shorn like a noble sheep in the lordly palace.
> He sat on a plank at the prow of the boat, it was moored in the marsh,
> The lord ... it in the marsh,
> The lord dipped the oars in the water like lush reeds,
> He ...
> He hastened for her sake, for his mother who bore him.
> In the wide courtyard of the goddess Inanna's temple
> Gilgameš took his spike in hand '
> He ... to destroy the... in the wide courtyard, without opposition.

1.8.1.2 Seals and Other Art

1.8.1.2.1 Other Art

Of considerable interest for this study, even though it is not a seal, is the find, possibly from the site of Umm al ʿAqārib – we don't actually know since it was said simply to come from Umma without specifying whether it was Umm al ʿAqārib or Jokha (the two sites were conventionally, but incorrectly, called Umma; only Umm al ʿAqārib actually is) – of two statuettes showing a male figure, likely a divine king. One of these exquisite statuettes is now housed in the George Ortiz collection.[21] Henri Frankfort (Frankfort 1939b: 12) described the first statuette in the following manner:

> ... the mythology underlying the seal designs [that Frankfort was discussing] is provided by a beautifully carved but damaged alabaster statue from Umma recently exhibited in the Iraq Museum in Baghdad. It bears an inscription on the right shoulder ... ... the nudity, the slenderness, and the girdle link this figure inseparably with our supports on the one hand and with seal designs on the other.

[21] See the illustration and brief notes found at http://www.georgeortiz.com Ancient Near East, item no. 015.

... The reading of the inscription is difficult. It is clearly mentions a king of Umma that is the city name possibly with the cuneiform sign originally representing a circle with a line in it ŠARxDIŠ. The name of the king contains the element Pabilga. It could simply be one of a small number of Umma king whose name contained this element, a relatively common element in personal names of the ED period, *but in view of the almost certain mythological form of the representation it may be that the name was a shortened form of Gilgamesh.* [We agree with this assessment]. If so, we do not know if it refers to the god or the king.

The latter connection is, in fact, particularly strong in the case of the statue from Umma, for it represents none other than the bull-man who appears together with anthropomorphic heroes in the animal combats of the seals. The head of the Umma statue is shaped like the front of a bull, and on either side there is a large round hole where a horn of lapis lazuli, gold, or copper had been inserted.

We concur totally with Frankfort's assessment in taking the personal name inscribed on the statue to be a shortened writing of the name that is later rendered as Gilgameš.[22] If we are correct, the piece would be an actual royal inscription of Gilgameš.

A similar mythological figure would appear to be represented on an intriguing stele of ED IIIb date found at ancient Ebla, (Matthiae Pinnock – Scandone Matthiae 1995: 390–91 no. 236) where two bull men are found beside a bull and connected with goddess, likely Inanna. It is important to note that both bull men in this Ebla stele, like the Umma statuettes are ithyphallic, a point that may well be alluded to indirectly in the literary epic Gilgameš and the Bull of Heaven where Inanna refers to Gilgameš as a *lil* spirit, a ghost who in some cases is described as a spirit who disturbs and seduces women in their sleep, and thus may have been an incubus.

1.8.1.2.2 Seals

A possible depiction of this same figure is found in a serpentine seal BM 89588 (**fig. 15** = Boehmer EGAZ Abb. 67) discussed most recently by the British seal expert D. Collon, It is dated by Boehmer to the "Akkadische 1b Periode," that is, to the time of Sargon of Akkad. Collon (1982: 39 no. 1) describes it in part:

Bearded figure, wearing a skirt, holding a pole or paddle and seated on a stool in a boat decorated with vertical ribs ... A smaller figure, wearing a skirt, stands facing him at a higher level, holding a 'ball' in his right hand and a 'staff' in his left. An arrow pointing downwards divides the seal design vertically. Hero (full-face), naked except for a belt, protecting a human-headed bull which a lion is attacking.

According to our understanding, Collon's "bearded figure, wearing a skirt, holding a pole," is the figure of Gilgameš sitting on the prow of his boat as

[22] For the various writings of Gilgameš's name in ED texts see the superlative survey in George 2003: 74–79. Note especially the variants found in §55 a-d that omit the element –mes.

it went upstream to the city of Zabala, the "Juniper City"[23] as described in the myth. The smaller figure we would take to be a second representation of Gilgameš, taking the particular bull-man form found in the remarkable statuettes from Umma described by Frankfort. The 'staff' he holds would correspond to the spike (Sumerian ^{giš}bulug) mentioned in the myth. Collon's "arrow pointing downwards" we take rather to be a depiction of the willowy juniper tree, a sacred symbol for Inanna of Zabala.

1.8.2 An and Inanna With the Tether of the Bull of Heaven

1.8.2.1 Text

The Sumerian and Akkadian texts dealing with the story of the "Bull of Heaven" continue with a description of how, as a result of Gilgameš's rejection of Inanna's advances, Inanna decided to kill the king of Uruk. She goes to her father An demanding his monstrous bull, the Bull of Heaven, to release the bull, her "agent of mass destruction." An's reply is found in the Sumerian tale (Frayne. in: Foster –Frayne – Beckman 2001: 123):

> [The Bull of Heaven will devour] (the people's) innards,
> [It will drink] their blood,
> [It will drink] their blood, as if from a water jar.
> The goddess Inanna wept and sobbed,
> The god An tried to [comfort] his beloved.
> He had her hold the tether(?),

1.8.2.2 Seals

Now, according to our understanding, depictions of the goddess Inanna holding the tether of the Bull of Heaven opposite her father An are found in a number of Old Akkadian period seals. One (**fig. 16** = Boehmer EGAZ 613) is described by Collon in the following manner (Collon 1982: 89 no. 182):

> A goddess (?) with her hair looped up behind, wearing a fringed robe, seated beneath a crescent moon facing right; in her left hand she holds a cup and in her right *she holds one end of a rope which is attached to a winged gate. The winged gate stands on the back of a couchant bull* which is facing the goddess. A bearded attendant god who wears a striped skirt holds in both hands the end of another rope which is also attached to the gate. Terminal, a date-palm.

According to our understanding, the "goddess (?) with her hair looped up behind" is none other than the goddess Inanna. The "bearded attendant god" would then represent the god An. The "winged gate" would represent

[23] Cf. Diri III 111 zabalam^{ki}:) za-ba-lam = ZA.MUŠ$_2$.UNU.KI = *supālu. Supālu* is the common noun for "juniper".

the portal by which the bull descended to earth to wreak havoc on the hapless inhabitants of Uruk.

1.8.3 The Death of the Bull

1.8.3.1 Text

The climax of the Sumerian epic "Gilgameš and the Bull of Heaven" describes in vivid terms the felling of the mighty bull. The text reads (Frayne, in: Foster –Frayne – Beckman 2001: 126–27):

> The goddess Inanna watched from the wall,
> The bull bellowed in the dust.
> Lord Gilgamesh stood at its front,
> Enkidu went around towards its rear.
> The men of his city who accompanied him,
> Covered (themselves) with dust like a calf not trained to the yoke.
> When Enkidu got behind the bull, he seized its tail,
> He shouted to his king, Gilgamesh:

There follows thereafter a short hymn of praise to Gilgamesh after which the narrative resumes(Frayne, in: Foster –Frayne – Beckman 2001: 127):

> No sooner had Gilgamesh shouted to Gilgamesh,
> [Then Gilgamesh] smote the bull on the head with his axe weighing seven talents.
> The bull, tossing its head up and down, collapsed, dissolved like clay, spread out like a heap of grain.
> The king, as if he were a chief cook, wielded a knife,
> He hacked off a shoulder piece, Inanna flew off like a pigeon whose wall he had destroyed.

1.8.3.2 Seals

While contest scenes showing one or two human figures wrestling a bull are common in Old Akkadian glyptic,[24] relatively few actually show the slaying of the bull. One example is a seal from Girsu listed in our catalogue as **fig. 17** (= Boehmer EGAZ 296). The motif is also found in Old Babylonian plaques.

---

[24] See Collon 1982: 35 for a list of BM seals showing bulls.

1.9 Siduri[25]

1.9.1 Text

While the figure of Siduri does not occur in the extant Sumerian Gilgameš epics, she does play an intriguing role in both the Old Babylonian and canonical versions of the epic, appearing as a clear counterpart to the comforting figure of Calypso in the Odyssey. Most famous is her timeless advice immortalized in the Old Babylonian epic which she relays to the weary Gilgameš. In it she gives a succinct version of a *carpe diem* theme strikingly similar to that found in Ecclesiastes (9,7–9) (George 2003: 278–79):

OB VA+BM col. iii:

1 'O Gilgameš, where are you wandering?
2 You cannot find the life that you seek:
3 when the gods created mankind,
4 for mankind they established death,
5 life they kept for themselves.
6 You, Gilgameš, let your belly be full,
7 keep enjoying yourself, day and night!
8 Every day make merry,
9 dance and play day and night!
10 Let your clothes be clean!
11 Let your head be washed, may you be bathed in water!

1.9.2 Seals

A drawing of a stamp seal from the James Claudius Rich Collection now in the British Museum (**fig. 20** = Boehmer EGAZ Abb. 672) shows a seated female figure with a cup in her hand opposite a male bearded figure who similarly holds a drink before him. According to our interpretation, these two figures represent the ale-wife Siduri and Gilgameš of the Old Babylonian and canonical epic. Similar seals are found **fig. 18** (= Boehmer EGAZ 661) and **fig. 22** (= Boehmer EGAZ 692). Boehmer offers a different interpretation. He writes (Boehmer 1965: 121):

Der Stufe Akkadisch III gehört das Siegelbruchstück Abb. 692 an, wie aus den Gewändern der Frauen und dem Stuhl der einen Dienerin hervorgeht. Hier sitzt eine Priesterin auf einem Bett, eine Trinkschale in der Hand. Die Liegestatt wird von stilisierten Stierbeinen getragen. Eine Dienerin ... sitzt vor der Priesterin und wäscht oder salbt ihre Füße. Eine weitere Kammerzofe steht, ein Tuch in der Hand, hinter ihr. Ob die Szene als Reinigung der Oberpriesterin vor der "Heiligen Hochzeit" gedeutet werden darf, sei dahingestellt.

---

[25] We have retained for convenience the conventional historic spelling Siduri, which should probably be rendered Šiduri, see George 2003: 149.

Now, as noted, rather then see these seals as referring to a "Sacred Marriage" per se, we would take them instead to be depictions of Gilgameš's visit to the ale-wife Siduri, who following her own advice is shown comforted by her servant with a comforting foot massage likely accompanied with soothing emollients in the seal shown as **fig. 22**. Her concern for Gilgameš appears to be completely platonic in the extant literary corpus, but remembering that she was assimilated to the goddess Inanna/Ištar (George 2003: 149) there may have possibly been a more intimate component to their relationship taking into account glyptic evidence discussed here. Indeed, according to our understanding, the various seals subsumed under the rubrics "Das Fabelwesen mit den drei nackten Frauen," "Ein von einem oder zwei Hütern bewachter Schrein" and "Heilige Hochzeit" by Boehmer (1965: 120–21) all depict elements of the episode of Gilgameš and Siduri.

Boehmer's comments about the seal depicted in his Abb. 688 (**fig. 21a, b**) are particularly noteworthy (1965: 120):

Abb. 688 läßt einiges mehr erkennen. Hier scheint der Gott das Fabelwesen, dessen niederer göttlicher Rang durch eine auf seinem Haupt befindliche konische Kappe zum Ausdruck kommt, an einer Leine herbeizuführen. Vor ihm befindet sich auf einem Berge *ein Tempel, in dem bisher in der akkadischen Glyptik ohne Parallele* eine Gottheit steht.[26]

Now, we recall that at this point in the epic Gilgameš was obsessed with the thought of his own mortality, and according to our interpretation, the unusual "temple without parallel" depicted in **fig 21** is none other than a representation of the tomb of the king. By this understanding, its appearance in the "Siduri's seals" is a kind of premonition of Gilgameš's death. A similarly shaped object appears in connection with the snake that stole the "Plant of Rejuvenation" from Gilgameš discussed below (in Boehmer's Abb. 575, 576, 580, 582, 583, 586, and 587) as well as in the seal **fig. 3** that deals with chief episodes of Gilgameš's life, culminating with this burial in a magnificent tomb.[27]

We may note in passing. that a location of the "Jeweled Garden" of Siduri in the modern province of Kerman in Iran is suggested by the recent discovery of a major late third millennium civilization in the area of Jiroft. The civilization was situated in a rich agricultural zone that also showed abundant evidence of the manufacture of chlorite vessels.[28] Its agricultural and mineralogical richness clearly corresponds to that which we would expect for the abode of Siduri.

---

[26] By drawing a tentative reconstruction of this worn seal, Ulrike Zurkinden realized that the figure in the shrine was probably being seated due to the traces of its outline. It might well be the statue or relief of a deified king.

[27] Remembering that Siduri was an ale-wife, the fact that a number of pots are depicted in the upper register of the seal pictured as EGAZ Abb. 690 included in this group certainly supports this hypothesis of a connection of this group of seals with Siduri.

[28] See Lawler 2004 and 2007.

1.10 The Visit to Utnapištim and the Plant of Rejuvenation

1.10.1 Text

As noted by Jacobsen, the apparent climax of the Epic is found in the incident in which Gilgameš finally reaches Ut-napištim, who reveals to him his secret, how to find a plant which will rejuvenate the weary and troubled hero. The Standard Babylonian epic reads as follows (George 2003: 720–21):

> 278 Uta-napišti [spoke] to him, to Gilgameš:
> 279 'You came here, Gilgameš, toiled, exerted yourself,
> 280 what have I given you as you go back to your land?
> 281 I will disclose, Gilgameš, a secret matter,
> 282 and [I will] tell you a mystery of [the gods]
> 283 It is a plant, its [*appearance*] is like box-thorn,
> 284 its thorn is like the *dog-rose*'s, it will [prick your hands.]
> 285 If you can gain possession of that plant,
> 286 [...........]'

1.10.2 Discussion

The identification of this "Plant of Rejuvenation" in glyptic would be facilitated if we had a better idea of its appearance. In a recent retrospective of northeastern Arabian archaeology, E. During Caspers has examined the question of the identification of the "Plant of Rejuvenation" of the Gilgameš Epic in some detail. She notes in part (During Caspers 1983: col. 36):

> For the rest, all that can be gleaned from the text [Gilgameš Epic] is that this 'plant', which was growing on the seabed and had thorns which pricked like a rose, possessed a rejuvenating power, not immortality as sometimes thought.

During Caspers (1983: col. 40) further adds:[29]

> Having identified the general nature of the mythical plant, we now have to concentrate on the information that it had thorns which pricked like a 'wild rose' and that it possessed rejuvenating or invigorating, or perhaps even aphrodisiac qualities. ...We should take into consideration the four characteristic features ascribed to the mythical 'plant', namely:
>
> 1) the Sumerian classification of it as belonging to the 'tree'category;
> 2) its rejuvenating or perhaps aphrodisiac qualities;
> 3) the fact that it was known to have a 'thorn' which pricked like a wild rose;
> 4) a (water) snake was attracted to it because it smelled the 'breath' of the 'plant'.

During Caspers' identification of the "Plant of Rejuvenation" of the Gilgameš Epic with coral accepted, then we might expect some indication that

---

[29] During Caspers 1983: col. 40.

coral was actually used in medicine. Here During Kaspers' comments (1983: col. 42) in this connection are most informative:

> Recent scientific research on the possible pharmacological potentialities of the various corals, is, curiously enough, a rediscovery of what was already common knowledge to the ancient world of South and Southeast Asia, where one outstanding type of coral was particularly renowned for its multifarious qualities, namely the black coral of 'Thorny coral'.

On During Caspers' theory George (2003: 524) notes:

> With regard to the nature of the magic submarine plant, During Kaspers compares it with tree-shaped forms of marine life and brings attention to an idea first proposed by Burrows that it was a kind of sharp coral.

1.10.3 Seals

The medicinal properties of coral accepted, could this be tied to its being the "Plant of Rejuvenation"? Further, we might ask the question: Are there depictions of Ut-napištim and the "Plant of Rejuvenation" in Old Akkadian glyptic? In our view the answer is positive. In this connection we may note Collon's description of seal 217 in her corpus (**fig. 23**). She writes (1982: 102 no. 217):

> Two figures with hands clasped and one with his left hand raised approach a seated god (?) who holds a cup in his right hand. The first three figures wear fringed skirts and their hair is looped up behind; they may be bearded. The seated figure wears a fringed robe and his hair-style is more elaborate. In the field, a mace, a crescent moon and a *feather-like branch of vegetation.* Terminal, a vertical snake.

According to our understanding, the cup would be an iconographic feature suggesting a banquet and the *"feather-like branch of vegetation"* in this seal would be none other than a depiction of the "Plant of Rejuvenation." The seated figure holding the cup then would be a clear representation of the wise Ut-napištim. The figure presenting an offering of a goat to the seated figure, then, would be none other than Gilgameš.

Following this hypothesis, we have listed in our chart eleven examples in which the "Plant of Rejuvenation," occurs in Old Akkadian glyptic. It is to be noted that in most cases it occurs with the noble seated figure holding the ceremonial cup. But he does not occur in all the seals. For example, in EGAZ 25 the plant is shown beside a specially capped figure (Gilgameš) who is slaying a deer, in EGAZ 305 (**fig. 14**) beside a depiction of what we take to be Gilgameš slaying Huwawa, in EGAZ 299 beside depictions of what we take to be Gilgameš tussling with Enkidu, on the one hand, and Gilgameš struggling with Huwawa, on the other, and in EGAZ 720–721 beside a figure (Gilgameš) shooting an antelope. In our view, these additional tie-ins are important, because they link the "Plant of Rejuvenation" to other elements of the Gilgameš story, recalling Gilgameš's various con-

tests with Enkidu, Huwawa and the wild beasts described in the Epic. By this understanding, the scene with the lordly seated figure is thus not simply a generic presentation scene, as snakes do generally appear in these other presentation scenes.

By this understanding, the evidence of the glyptic would indicate that the visit of Gilgameš with Ut-napištim would have been the occasion for a banquet. Now, this episode is likely depicted in a dramatic fashion, not on a seal, but rather on a steatite vase that was found at modern Bismaya, ancient Adab in Iraq, and is now housed in Chicago. Its origin in eastern Iran is virtually certain. The vase is described in part by Hansen (in Orthmann 1966: 185 no. 76c) in the following manner:

Das reliefierte Gefäßfragment zeigt im unteren Teil eine Reihe von vier mit knielangem Schurz bekleidete Musikanten. Zusammen mit einer fünften, kleineren Gestalt schreiten sie nach links, wo ihnen ein gleichgekleideter Mann entgegeneilt, der mit der Linken einen Zweig hält …

Could it be that the man with the "Zweig" which he proudly holds high above him is none other than Gilgameš grasping his cherished "Plant of Rejuvenation." The royal figure to his right with a feather crown, then, would be Ut-napištim. The festive setting would accord with our belief that the occasion for the display of the plant was a celebratory banquet. A problem this reconstruction of events would be that Gilgameš is normally described as getting the plant after he leaves Ut-napištim. We may also note that this supposed banquet is not described in extant text of the canonical Standard Babylonian version of the epic. However, we note that there is a lacuna of about 17 lines in the text at this point in the story, and as a tentative hypothesis, we would suggest that a description of the banquet would have occurred there. This would make excellent sense, because this banquet would have provided a prime occasion for Utnapištim's recitation of the flood story that follows in the Gilgameš epic.[30]

It may be noted that Gilgameš's visit with Ut-napištims reminds us of Odysseus' visit to king Alcinoos and his retinue after he was beached on their island home. In this case a banquet that was held in the wanderer's honour in the palace of the Phaeacian king.[31] Indeed, the evidence of comparative literature should be taken into account here. Many scholars have addressed the intriguing question of possible links between the story of

[30] A close parallel to the Adab plaque is found in a seal from Mari pictured in EGAZ Abb. 552 (**fig. 24**) which, according to our interpretation, may depict Ut-napištim seated on his island home, Gilgameš standing before him proudly displaying the "Plant of Rejuvenation" with the coral "Plant of Rejuvenation" as a filling motif. In addition, a standing divine figure holds the "Herb Pot of Life" in which Gilgameš packed his prized plant to carry back to Uruk.

[31] Homer Odyssey Book IX lines 14 ff.

Gilgameš and Homer's Odyssey.[32] While this is clearly not the place to go into a discussion of this thorny question, we may note that many have seen the figure of Ut-napištim as a forerunner to the figure of the wise king Alcinoos.

> First of all, the folklore basis of Gilgameš's' journey across the waters of death to the wondrous isle of the immortalized Utnapishtim is widely distributed and well-known. In outline. the tale type tells of a hero (or heroes) who venture, usually by ship, through hazardous waters (i.e, with monsters, temptations, Symplegades motif, etc.) to a marvellous island (or a succession of such islands) where there are people who are in various ways marvelous (Gresseth 1974-75: 5).

Indeed, there are several interesting parallel details between the story of Gilgameš' visit with Ut-napištim and Odysseus' sojourn in the land of the Phaeacians. While they cannot be discussed in full detail here, we may note in passing that Odysseus is said to have been cast "at the mouth of the river"[33] before he was rescued by the maiden Nausicaa, a remark that bears an eerie echo of Gilgameš's traveling to the *pi narātim* "mouth of the rivers" to meet Ut-napištim. Further, as noted, Alcinoos celebrated a banquet in Odysseus' honour, and if a similar party were narrated in the Gilgameš epic it would tie-in with the iconography found in the various seals listed in our section entitled "Ut-napištim and the Plant of Rejuvenation" given in our chart of seals. The crescent moon which figures in seal 217 of Collon's corpus could be tied to Homer's description of the "gleam as of sun or moon over the high-roofed house of great hearted Alcinoos" noted in the Odyssey.[34] Furthermore, we note that a seal in this group (EGAZ: 676) depicts a harpist serenading the banquet, a figure which we would link to the minstrel Demodocus in the Homeric account.[35]

1.11 The Return to Uruk: The Loss of the "Plant of Rejuvenation"

The next part of the epic has been sketched by George (2003: 525):

> Armed with the future prospect of repeated rejuvenation, Gilgameš sets out with Ur-Šanabi on the journey home to Uruk (301-2).

Now, according to Frankfort (1939: 67) this particular episode of the epic may be represented in part in glyptic. Frankfort notes an late Early Dynastic seal from Fara which he illustrates in his book (**fig. 26**). He notes (Frankfort 1939: 67):

---

[32] Among the copious literature we may note: Ungnad 1923, Gemser 1926, Dirlmeier 1955, Frenkian 1959, Gresseth 1974–75, Burkert 1984, 1991 passim.

[33] Homer Odyssey Book VI l. 453.

[34] Homer Odyssey Book VII ll.84–85.

[35] Homer Odyssey Book VIII ll. 44, 106, 254, 262, 472, 478, 484, 486-7, 537.

Our Pl. XI m may well portray Gilgamesh, holding the herb of life, while Utanapishtim, wearing the crown of divinity, sits opposite him in a craft poled by the boatman Urshanabi.

Now, we are fortunate in possessing an Old Akkadian seal that likely deals with a similar scene (**fig. 25**). It is described by Collon (1982: 90 No. 185) in the following manner:

The scene is divided into two 'registers' by a double, hatched, undulating line. Below it is a snake-god who wears a horned head-dress and who probably held a branch in one hand; the 'tail' of the snake-god terminates in a snake's head ... with horns, ears, double-curled beard and probably, originally, a forked tongue. Above the line is a figure in a flounced robe, seated on the hind quarters of a couchant bull, with two maces rising from his shoulders and a third in his left hand. Terminal, a tree growing the whole height of the seal, regardless of the dividing line; at its foot is a scorpion.

According to our understanding, the "figure in a flounced robe, seated on the hind quarters of a couchant bull" is none other than hero Gilgameš returning to Uruk in his boat. The feathery plant that fills in the top to bottom of the seal would be the aquatic plant that was the "Plant of Rejuvenation" in its full form. The snake-god, in turn, could be connected with the water snake that stole the "Plant of Rejuvenation" from Gilgameš.[36]

Collon's seal no. 185 is important because it enables us to identify the "snake-god" with the nefarious snake that stole the "Plant of Rejuvenation," thus depriving Gilgameš of repeated rejuvenation. This same figure is shown in a number of Old Akkadian seals (without the boat) opposite a standing figure whom, because of his distinctive chevroned cap, we would identify as being Gilgameš.[37]

It is to be noted that two birds are shown above the boat in the Early Dynastic seal discussed by Frankfort. We have noted that there are often astral links to figures found in glyptic, and in this case we would take the boat of Gilgameš as being linked to the later ancient Greek constellation of the Argo, with the one bird to be connected with the constellation Corvus,[38] the raven, and the other to figure to Columba, the dove,[39] interestingly enough, constellations which appear in the sky beside Argo. Of course, parallels to the ark of the Babylonian Flood story could be seen with links to the raven and dove sent out by Ut-napištim, or Noah, for that matter (Freedman 1973; Martin 1957). Indeed, the figure of the crow was used by mariners in classical times to guide the ships and according to a US Naval brochure:

---

[36] For the text, see George 2003: 722–23.

[37] See the references in our chart.

[38] See Hunger – Pingree 1989 157 sub A¢ribu referring to I ii 9 in Mul.apin. See also Hunger – Pingree 1999: 275 sub "Raven".

[39] For the dove, see now Veldhuis 2004: 289-292. Note also the literature cited there, especially Heimpel's earlier treatment.

The crow was an essential part of the early sailors' navigation equipment. These land-lubbing fowl were carried on board to help the navigator determine where the closest land lay when the weather prevented sighting the shore visually. In cases of poor visibility, a crow was released and the navigator plotted a course that corresponded with the bird's because it invariably headed straight toward land, "as the crow flies."

We might further add that the "Plant of Rejuvenation," in astral terms, would be linked to the star Spica in the constellation of Virgo, the ancient Babylonian goddess Šala, according to the star list Mul.apin,[40] which is located just above the boat Argo in the heavens.

1.12 The Death of Gilgameš

1.12.1 Text

While the text of the Sumerian literary composition "The Death of Gilgameš" was for a long time one of the most poorly preserved examples of the Sumerian Gilgameš epics, the situation has changed drastically with the discovery of reasonably complete exemplars of the composition from Me-Turan and their publication (Cavigneaux and al-Rawi 1993). The long text describes in an early section the demon Fate's seizing of Gilgameš (Frayne, in: Foster –Frayne – Beckman 2001: 144):

> He could not stand, he could not sit, he whiled away the time in sighs,
> He could not eat, he could not drink, he whiled away the time in sobs,
> The demon Fate's door bolt had locked him in, he could not get up.
> Like a fish harpooned in a pond, he lay immobile,
> Like a gazelle caught in a snare, he tossed in bed.
> The demon Fate, who has no hands, who has no feet, who kidnaps a man in the night,
> The demon Fate has seized him.

1.12.2 Seals

As noted, at the beginning of this study, a seal in the Bible Lands Museum Jerusalem (**fig. 3**) depicts a number of motifs that can tentatively be linked to various episodes in the story of Gilgameš, giving an overview, as it were, of the hero's life. If this be true, then the "Death of Gilgameš," would be symbolized in the seal by the motif showing the horned figure kneeling down being smitten by another god, whom we would suggest is the demon Namtar "Fate." Namtar is the personified death fate (Sumerian namtar = "fate, death"). He developed into an independent god, as vizier of Ereškigal and Nergal and is at home in the Netherworld. This would ac-

[40] Hunger – Pingree 1989: 161 sub Šala referring to Mul.apin I ii 10.

count for the fact, that although original a demon, he is shown in the seal, according to our understanding, with the horns of divinity in the seal. The general representation of one figure smiting another is similar to that which we have proposed for the smiting of Ḫuwawa, but it serves a quite different purpose here.

1.13 The Construction of Gilgameš's Tomb

1.13.1 Text

As noted, the discovery of reasonably complete exemplars of the composition of the "Death of Gilgameš" from Me-Turan and their publication by Cavigneaux and Al-Rawi has also allowed to retrieve a section of the epic poem dealing with the construction of the tomb of Gilgameš. According to this author's translation it reads (Frayne, in: Foster –Frayne – Beckman 2001: 152):

> He built that tomb of stone,
> he built its walls of stone,
> He set its doors in frames of stone,
> The bolt and sill were diorite,
> The pivot stones were diorite,
> The roof beams were cast in gold.
> At its . . . he dragged a massive block of stone
> At its . . . he dragged a massive block of stone
> He covered everything with black earth,
> So that ... in future days
> No one could find it.

1.13.2 Seals

As noted above, we have indicated that the "temple without parallel" noted by Boehmer in the seal depicted in Boehmer EGAZ Abb. 688 (our **fig. 21a, b**) is none other than the tomb of Gilgameß. A more detailed depiction of the tomb is found in Boehmer EGAZ Abb. 689 (our **fig. 27**) albeit, strangely enough, shown on its side. Of considerable importance is the fact that the same "shrine" in a slightly variant version is depicted in the seal in the Bible Lands collection (Williams-Forte in Muscarella 1981: 88 no. 44; Boehmer EGAZ Abb. 353; our **fig. 3**). In that seal we see the construction of the edifice, a true mausoleum, with workers climbing up a ladder to haul up its bricks, and craftsmen standing on its roof dropping plumb bobs to make its sides square. It clearly cannot be a depiction of events described in the epic Enūma Eliš as some have suggested (Opitz 1930–31: 61–62). Clearly we have no evidence of this text's dealing with the exaltation of Marduk, for such an earlier period. In apparently another rendering of the tomb of Gilgameš found in the worn seal shown in Boehmer EGAZ Abb.

688, figures beside it appear to be holding some kind of sighting stick likely comparable to those used by ancient Egyptians (**fig. 21**). Clagget (1995: 423):

... the sighting instrument is used in observing the meridian transit or transits before and after the meridian. As an example or the tablets of the star clock he [Borchardt] gives the hieroglyphic text for the first half of the second month of Akhet, and then describes the use of the exemplar table by two observers facing each other with their "horoscopes" consisting of a sighting stick and a shadow-clock type of a right-angled rule having a horizontal cross bar which supports a plumb line ...

2. Conclusions

In a survey of representations of Gilgameš in second and first millennium art, W. Lambert (1987: 51–52) concludes:

.... if one were to ask what episodes of the Babylonian Gilgamesh Epic could be presented on cylinder seals, the killing of Huwawa and of the Bull of Heaven are two obvious possibilities. Indeed, in surveying his achievements with Enkidu Gilgamesh in Tablet VIII ii 11-2 selects precisely these two episodes for mention.

Of course, Lambert here was speaking of only art from the first and second millennia BCE in his study. The question posed in this article was whether representations of the epic were found earlier in the glyptic tradition, specifically for this study, for the Old Akkadian period, and data has been given arguing that, indeed, this is the case.

A reluctance of scholars to push back the appearance of the Gilgameš stories in art to an early date may have hinged on the related question of the first appearance of the Gilgameš stories in Mesopotamian literature. Most philologists agree, based on the allusions in the royal hymns of the Ur III kings Ur-Namma and Šulgi to their close family ties to Gilgameš, that compositions dealing with the ancient Uruk king were likely set down in writing beginning in the Ur III period. Now, in at least one case we now have an Ur III manuscript of a Gilgameš story, namely a tablet from Nippur edited by Cavigneaux that corresponds to the beginning of the later epic known "as Gilgameš and the Bull of Heaven." As George (2003: 7) notes:

According to present understanding much of the courtly literature of this [Ur III] era-but evidently not all-was set down for posterity in King Šulgi's academies at Nippur and Ur and developed into the traditional corpus of Sumerian literature that provided the curriculum of Old Babylonian scribal schools. The vast majority of manuscripts of the Sumerian poems about Gilgameš are the products of eighteenth-century scribal apprentices, but we can be reasonably certain that the other Gilgameš poems were once, like Bilgames and the Bull of Heaven, part of the literature of the Ur III period. Their function at this time was probably to provide entertainment at court.

Two more Ur III pieces dealing with Gilgameš, to be published by Rubio, have been announced (George 2003: 7 n. 16). Furthermore, a difficult archaic text from Abū Ṣalābīkh and Ebla, first published by Edzard (1984 nos. 20–21), and later re-transliterated by Krebernik (2003: 171–77) to be provided in a new edition by this author, has elements that, despite the reservations of George (2003: 6) clearly allude to deeds of the hero Gilgameš. The first four lines refer to a figure who is said to be the "Slayer of the Bull of Heaven," who is two-thirds (divine), and who is described as being the divine king of Uruk. While is true that Gilgameš is not named by name in this text, the later allusions in the text to Agga of Kiš, the lofty cedars, the creatures of the sun god Utu, the slaying of bulls on the edge of the seal, the broadcasting of the levy, the hanging up of the horns, the smashing of stones, the ripping out of *mes* trees, the opening of new mountain paths, the appearance of the phrase ì-a-lum-ma, the tying on of the punting poles, the creation of a barrier to hold back the waters (possibly alluding to preparations for construction the king's tomb as narrated in the "Death of Gilgameš"), the herb pot of life, the tree of the wise physician, the not being [granted] a life of long days, lead us to conclude that the piece does indeed deal with Gilgameš. The occurrence of another archaic piece of literature from Ebla and Abū Ṣalābīkh, this one dealing with the sun god, discussed and translated by Lambert (1988) and Krebernik (1992) and whose elements are apparently represented in Old Akkadian period glyptic, would give a parallel to an ancient Early Dynastic tale being shown in pre Sargonic glyptic. A historical setting of the ED Gilgameš composition may conceivably be set in the conquest of the city of Umma that likely occurred about the same time Gilgameš defeated Zabalam, if the defeat of the latter is to be linked to episode dealing with the king's traveling up to Zabalam as described in the Sumerian tale "Gilgameš and the Bull of Heaven." In conclusion, there is concrete evidence that take the literary tradition concerning the fabled king back to Early Dynastic times. For this communication, however, our sole purpose has been to summarize possible material dealing with the glyptic evidence for the Gilgameš stories in Old Akkadian period.

BIBLIOGRAPHY

Aelian, Claudius, 1958–59, On the Characteristics of Animals. Translated by A. F. Scholfield, Cambridge, MA – London.

Afanasyeva [Afanas'eva], Veronika, 1971, "Gilgamesh and Enkidu in Glyptic Art and in the Epic": Klio 53, 59-75.

— 1979, Gilgameš i Ėnkidu: ėpičeskie obrazy v iskusstve, Moscow.

Allen, Richard, 1963, Star Names: Their Lore and Meaning, New York.

Alster, Bendt, 1992, "Court Ceremonial and Marriage in the Sumerian Epic 'Gilgamesh and Huwawa'": Bulletin of the School of Oriental and African Studies 55, 1-18.

Amiet, Pierre, 1960, "Le Problème de la representation de Gilgamesh dans l'art", in: Paul Garelli (ed.), Gilgamesh et sa legend, Paris.

Astour, Michel, 1965–67, Hellenosemitica. An Ethnic and Cultural Study in West Semitic Impact on Mycenaean Greece, Leiden.

Auffarth, Christoph, 1991, Der drohende Untergang: „Schöpfung" in Mythos und Ritual im Alten Orient und in Griechenland am Beispiel der Odyssee und des Ezechielbuches, Berlin.

Barrelet, Marie-Thérese, 1968, Figurines et reliefs en terre cuite de la Mésopotamie antique, Paris.

— 1984, Problèmes concernant les Hurrites. 2, Paris.

Biggs, Robert, 1974, Inscriptions from Tell Abū Salābīkh with a chapter by Donald P. Hansen (University of Chicago Oriental Institute publications 99), Chicago.

Binder, Gerhard, 1964, Die Aussetzung des Königskindes, Kyros und Romulus. (Beiträge zur klassischen Philologie, Heft 10), Meisenheim am Glan/ Germany.

Bing, J. Daniel,. 1977, "Gilgamesh and Lugalbanda in the Fara Period": Journal of the Ancient Near Eastern Society 9, 1–4.

Boehmer, Rainer, 1965, Die Entwicklung der Glyptik während der Akkad-Zeit (Untersuchungen zur Assyriologie und vorderasiatischen Archäologie 4), Berlin.

— 1978, „Früheste altorientalische Darstellung des Wisents": Baghdader Mitteilungen 9, 38-21.

Börker-Klähn, Jutta – Shunnar-Misera, Adelheid, 1982, Altvorderasiatische Bildstelen und vergleichbare Felsreliefs (Baghdader Forschungen 4), Mainz am Rhein.

Borowski, Elie, 1944, „Le cycle de Gilgames, à propos de la collection de cylindres orientaux du Musée d'Art et d'Histoire": Genava 22, 1-20.

Burkert, Walter, 1984, Die orientalisierende Epoche in der griechischen Religion und Literatur, Heidelberg.

— 1991, „Homerstudien und Orient", in: J. Latacz (ed.), Zweihundert Jahre Homerforschung, Stuttgart, 155-81.

— 1992, The Orientalizing Revolution, Near Eastern Influence on Greek Culture in the Early Archaic Age, Cambridge, MA.

Canby, Jeanny, 2001, The Ur-Nammu Stela (University Museum monographs 110), Philadelphia.

Cavigneaux, Antoine – Al-Rawi, Farouk, 1993, „Gilgameš et le Taureau de Ciel (šul-mè-kam) (Textes de Tell Haddad IV)": Revue d'Assyriologie et d'Archéologie orientale 87, 97-129.

— 2000a, Gilgameš et la Mort. Texts de Tell Haddad VI, avec un appendice sur les textes funéraires sumériens (Cuneiform Monographs 19), Groningen.
— 2000b, „La fin de Gilgameš, Enkidu et les Enfers d'après les manuscrits d'Ur et de Meturan. Textes de Tell Haddad VIII": Iraq 62. 1-19.
Childs, Brevard, 1965, "The Birth of Moses": Journal of Biblical Literature 84, 109-22.
Clagett, Marshall, 1995, Ancient Egyptian Science. Volume 2. Calendars, Clocks, and Astronomy: A Source Book, Philadelphia.
Collon, Dominique, 1982, Catalogue of the Western Asiatic Seals in the British Museum. II. Akkadian: Post Akkadian Ur III Periods, London.
Dalley, Stephanie, 1989, Myths from Mesopotamia: Creation, The Flood, Gilgamesh and Others, New York - Oxford.
— 1998, The legacy of Mesopotamia, Oxford.
David, Madeleine, 1957, „L'épisode des oiseaux dans les récits du Deluge": Vetus Testamentum 7, 189-90.
Delaporte, Louis – Thureau-Dangin, Francois, 1920, Catalogue des cylindres, cachets et pierres gravées de style oriental. t. 1. Fouilles et missions. t. 2. Acquisitions, Paris.
van Dijk, Johannes, 1970, „La 'confusion des langues': Note sur le lexique et sur la morphologie d'Enmerkar, 147-155": Orientalia 39, 302-310.
Dirlmeier, Franz, 1955, „Homerisches Epos und Orient", in H. Görgemanns (ed.), Ausgewählte Schriften zu Dichtung und Philosophie der Griechen, Heidelberg, 55-67.
During Caspers, Elizabeth, 1983, "Northeastern Arabian Archaeology in Retrospective": Bibliotheca Orientalis 40, 16-49.
Edzard, Dietz O., 1984, Hymnen, Beschwörungen und Verwandtes aus dem Archiv L. 2769, (Archivi reali di Ebla. Testi 5), Rome.
1990, „Gilgameš und Huwawa A. I. Teil": Zeitschrift für Assyriologie 80, 165-203.
— 1991,"Gilgameš und Huwawa A. II. Teil": Zeitschrift für Assyriologie 81, 165-233.
— 1993, „Gilgameš und Huwawa." Zwei Versionen der sumerischen Zedernwaldepisode nebst einer Edition von Version ‚B'" (Sitzungberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse. 4), Munich, 1-61.
Forsyth, Neil, 1981 "Huwawa and his Trees: A Narrative and Cultural Analysis": Acta Sumerologica 3,13-29.
Foster, Benjamin – Frayne, Douglas – Beckman, Gary, 2001, The Epic Of Gilgamesh: A New Translation, Analogues, Criticism, New York.
Frankfort, Henri, 1939, Cylinder Seals: A Documentary Essay on the Art and Religion of the Ancient Near East, London.
— 1939b, Sculpture of the third millennium B.C. from Tell Asmar and Khafa¢jah, Chicago.
Frayne, Douglas, 1997, Ur III period, 2112-2004 BC. (The Royal inscriptions of Mesopotamia, Volume 3/2), Toronto.
— 1999, "The Birth of Gilgamesh in Ancient Mesopotamian Art": Bulletin of the Canadian Society for Mesopotamian Studies 34, 39-50.
Freedman, R. David, 1973, "The Dispatch of Reconnaissance Birds in Gilgamesh XI": Journal of the Ancient Near Eastern Society 5, 123-29.

Frenkian, Aram M., 1959, „L'Épopée de Gilgamesh et les poèmes homériques" (Studies in Ancient Oriental Civilization 2), 89-106.
Gaster, Theodore, 1969, Myth, Legend, and Custom in the Old Testament, New York.
Gemser, Berend, 1926, „Odysseus-Utanapistim": Archiv für Orientforschung 3, 183-85.
George, Andrew, 1999, The Epic of Gilgamesh. The Babylonian Epic Poem and Other Texts in Akkadian and Sumerian, Harmondsworth, Middlesex, UK.
— 2003, The Babylonian Gilgamesh Epic: Introduction, Critical Edition and Cuneiform Texts, Oxford.
Gisler, Jean-Robert, 1994, „Prometheus", in: Jean Balty et al, (eds.), Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC), Zürich, 531-553.
Gordon, Cyrus, 1962, The Common Background of Greek and Hebrew Civilizations. 2nd. Ed, New York.
Green, Anthony, 1997, "Myths in Mesopotamian Art", in: Irving Finkel – Markham Geller (eds.), Sumerian Gods and Their Representations. (Cuneiform monographs 7), Groningen, 135-58.
Gresseth, Gerald, 1974–75, "The Gilgamesh Epic and Homer": Classical Journal 70, 1-18.
Hagopian, David, 2008, "Jesus Played Cricket, Manuscript Suggests": Review Of Terian, The Armenian Gospel Of The Infancy: With Three Early Versions of the Protevangelium of James, Oxford, In The Age (Newspaper), Melbourne, Australia, August 8, 2008.
Hallo, William – Moran, William, 1969, "The First Tablet of the SB Recension of the Anzu Myth": Journal of Cuneiform Studies 31, 65-115.
Hansman, John, 1975, "Gilgamesh, Humbaba, and the Land of the Erin-Trees": Iraq 38, 23-35.
Hunger, Herman – Pingree, David, 1989, MUL. APIN: An Astronomical Compendium in Cuneiform (Archiv für Orientforschung Beiheft 24), Horn, Austria.
— 1999, Astral Sciences In Mesopotamia, (Handbuch der Orientalistik. Erste Abteilung, Der Nahe und Mittlere Osten, 44. Bd.), Leiden.
Jacobsen, Thorkild, 1939, The Sumerian King List (Oriental Institute of the University of Chicago. Assyriological studies, no. 11), Chicago.
— 1976, The treasures of darkness: a history of Mesopotamian religion, New Haven.
— 1989, "Lugalbanda and Ninsuna": Journal of Cuneiform Studies 41, 69-86.
Jolles, André, 1911, "Etana oder Gilgames?": Orientalische Literaturzeitung 14, 389-90.
Katz, Dina, 1993, Gilgamesh and Akka. (Library of Oriental texts. Volume 1), Groningen.
Kilmer, Anne, 1982, "A Note on an Overlooked Word-Play in the Akkadian Gilgamesh", in: Govert van Driel, et al. (eds.), Zikir Šumim: Assyriological Studies Presented to F.R. Kraus on the Occasion of His Seventieth Birthday (Studia Francisci Scholten Memoriae Dicata, Volume. 5), Leiden, 128-32.
Klein, Jacob, 1987, "The Birth of a Crownprince in the Temple: A Neo-Sumerian Literary Topos", in Jean-Marie Durand (ed.), La femme dans le Proche-Orient Antique. (Compte rendu de la Rencontre assyriologique internationale 33), Paris, 97-106.

— 1997a, “The Coronation and Consecration of Šulgi in the Ekur (Šulgi G)”, in Mordechai Cogan – Israel Eph^{a}al, (eds.), Ah, Assyria, … Studies in Assyrian History and Ancient Near eastern Historiography Presented to Hayim Tadmor (Scripta Hierosolymitana 33), Jerusalem, 292-313.

— 1997b, “Sumerian Canonical Compositions. B. Royal Focus. 2. Royal Hymns: The Birth of Shulgi in the Temple of Nippur (1.172)” in William Hallo (ed.), The Context of Scripture, I: Canonical Compositions from the Biblical World, Leiden – New York – Köln, 552-553.

Kraft, Charles, 1962, “Samson” in: George Buttrick (ed.), The Interpreter's Dictionary of the Bible; An Illustrated Encyclopedia Identifying and Explaining All Proper Names And Significant Terms and Subjects in the Holy Scriptures, Including the Apocrypha, with Attention to Archaeological Discoveries and Researches into the Life And Faith of Ancient Times. Vol. 4, New York, 198-201.

Krebernik, Manfred, 1992, “Mesopotamian Myths at Ebla: ARET 5,6 and ARET 5, 7”, in: Pelio Fronzaroli (ed.), Literature and literary language at Ebla. (Quaderni di semitistica 18), Florence, 63-149.

— 2003, „Drachenmutter und Himmelsrebe? Zur Frühgeschichte Dumuzis und seiner Familie“, in: Walther Sallaberger – Konrad Volk – Annette Zgoll (eds.), Literatur, Politik und Recht in Mesopotamien: Festschrift für Claus Wilcke (Orientalia Biblica et Christiana 14), Wiesbaden, 151-80.

Lambert, Wilfred, 1987, “Gilgamesh in Literature and Art: the Second and First Millennia”, in: Ann Farkas – Prudence Harper – Evelyn Harrison (eds.), Monsters and demons in the ancient and medieval worlds: papers presented in honor of Edith Porada, Mainz on Rhine, 37-52.

— 1989, “Notes on a Work of the Most Ancient Semitic Literature”: Journal of Cuneiform Studies 41, 127-86.

— 1997, “Sumerian Gods: Combining the Evidence of Texts and Art”, in: Irving Finkel – Anthony Green (eds.), Sumerian Gods and Their Representations. (Cuneiform monographs 7), Groningen, 1-10.

Lawler, Andrew, 2004, “Iranian Dig Opens Window on New Civilization”: Science 21 May 2004: Vol. 304. no. 5674, 1096-1097.

— 2007, “Ancient Writing or Modern Fakery”: Science 3 August 2007: Vol. 317. no. 5838, 588-589.

Lewis, Brian, 1976, The Legend of Sargon: a Study of the Akkadian text and the Tale of the Hero who was Exposed at Birth, New York University, Ph.D., 1976.

Marchesi, Gianni, 2000, “ì-a-lullum$_{x}$, ù-lu˙-˙a sù-sù: On the Incipit of the Sumerian Poem Gilgameš and Huwawa B”, in: Simonetta Graziani (ed.), Studi sul Vicino Oriente antico dedicati alla memoria di Luigi Cagni. Volume II, Naples, 673-84.

Matthiae, Paulo – Pinnock, Francis – Scandone-Matthiae, Gabriella, 1995, Ebla: alle origini della civiltà urbana. Trent'anni di scavi in Siria dell'Università di Roma „La Sapienza“, Milan.

Muscarella, Oscar W., 1981, Ladders to Heaven: Art Treasures From Lands Of the Bible: A Catalogue of Some of the Objects in the Collection Presented by Elie Borowski to the Lands of the Bible Archaeology Foundation and Displayed in The Exhibition “Ladders To Heaven : Our Judeo-Christian Heritage 5000 - AD 500,” held at the Royal Ontario Museum June 23-October 28, 1979, Toronto.

Opificius, Ruth, 1961, Das Altbabylonische Terrakottarelief (Untersuchungen zur

Assyriologie und vorderasiatischen Archäologie 2), Berlin.
— 1970, „Gilgamesch und Enkidu in der bildenden Kunst", in: Hermann Pohle – Gustav Mahr – Charlotte Pohle (eds.), Festschrift zum hundertjährigen Bestehen der Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte, 1869-1969, Berlin, Vol. 2: 266-92 and pls. XVIII–XXIX.
Opitz, Dietrich, 1930–31, „Studien zur altorientalischen Kunst III: Archäologische Datierung von zwei Mythen der sechsten Tafel des Weltschöpfungs-Epos": Archiv für Orientforschung 6, 59-65.
Orthmann, Winfried, 1966, Der alte Orient (Propyläen-Kunstgeschichte 14), Berlin.
Porada, Edith, 1948, Corpus Of Ancient Near Eastern Seals In North American Collections. (The Bollingen series 14), New York.
Redford, Donald, 1967, "The Literary Motif of the Exposed Child (Cf. Ex. ii, 1-10)": Numen 14, 209-28.
Sallaberger, Walther, 2008, Das Gilgamesch-Epos: Mythos, Werk und Tradition, Munich.
Shaffer, Aaron, 1963, The Sumerian Sources of Tablet XII of the Epic of Gilgamesh, Ph.D. Diss., Philadelphia.
Smith, Sidney, 1924, "The Face of Humbaba": Annals of Archaeology and Anthropology 11, 107-14.
Steiner, Gerd, 1996, „Ḫuwawa und sein 'Bergland' in der sumerischen Tradition": Acta Sumerologica 18, 208-212.
Steinkeller, Piotr, 1992, "Literature and Literary Language at Ebla", in: Pelio Fronzaroli (ed.), Literature and literary language at Ebla (Quaderni di semitistica 18), Florence, 243-75 and pls. 1-8.
Terian, Abraham, 2008, The Armenian Gospel of the Infancy: with three early versions of the Protevangelium of James, Oxford.
Thompson, Stith, 1955, Motif-Index of Folk-Literature; A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books, and Local Legends, Bloomington.
Tigay, Jeffry, 1982, The Evolution Of The Gilgamesh Epic, Philadelphia.
Ungnad, Arthur, 1923, Gilgamesch-Epos und Odyssee, Breslau.
Veldhuis, Niek, 1991, A Cow of Sîn (Library Of Oriental Texts 2), Groningen.
— 2004, Religion, Literature, And Scholarship: The Sumerian Composition Nanše and The Birds, with a Catalogue of Sumerian Bird Names (Cuneiform monographs 22), Leiden.
West, Martin, 1997, The East Face of Helicon: West Asiatic Elements in Greek Poetry and Myth, Oxford.
Wilcke, Claus, 1989, "Geneaological and Geographic Thought in the Sumerian King List", in: Hermann Behrens – Darlene Loding – Martha Roth (eds.), Dumu-e_2-dub-ba-a: Studies In Honor Of Åke W. Sjöberg (Occasional Publications of The Samuel Noah Kramer Fund 11), Philadelphia, 557-71.
Wilson, John, 1986, "The Gilgamesh Epic and the Iliad": Échos du monde classique (Classical Views 30), 25-41.

The Seal Evidence

Frayne OBO	**Figure**	**Porada Corpus**	**Boehmer EGAZ**	**Collon CWAS 2**
Theme		**No.**	**Fig. / (No.)**	**No.**
0. Gilgameš's Distinctive Cap, the *parsigu*	1. BM 129 479	—	381	213
	2. Morgan Library 143	143		—
Further examples of motif		—	Passim	—
1. The Birth of Gilgameš	3. Bible Lands Museum	—	353	—
1.2. The Infant Gilgameš Concealed in a Pot and Smuggled into Uruk	4. Louvre A. 156	—	716	—
	5. Vienna, Kunsthistorisches Museum, Ägyptisch-Orientalische Sammlung Sem. 963	—	549	—
	6. Louvre A. 176	—	555	—
	7. BM 89 343	—	556	142
Further examples of motif	—	—	557, 558, 559, 560	—
1.3 The Ascent of Gilgameš	8. BM 89 353	—	168	80
Further examples of motif	9. Tell Asmar Diyala 666; see also no. 3 above	—	697	—
1.4. Gilgameš and Enkidu	See Discussion	—	—	—
1.5. The *pukku* and *mikkû* incident: Gilgameš, Enkidu and the Netherworld	1. BM 129 479	—	381	213
1.6 The Struggle of Gilgameš and Enkidu with the Wild Beasts	See Discussion	—	—	See Collon CWAS 2 p. 35
The Battle With the Ibex	10. BM 105 121	—	—	See Collon CWAS 2 p. 35 sub ibex No. 35

The Battle With or Support for the *Kusarikku*	11. De Clercq 46	—	232	See Collon CWAS 2 p. 35 sub buffalo
The Battle With the Antelope	1. BM 129 479	—	381	See Collon CWAS 2 p. 35 sub antelope No. 213
The Battle With the Lions	12. BM 89 147 (no provenance)	—	236	See Collon CWAS 2 p. 35 sub lion 114 CWAS 114
1.7. The Murder of Huwawa				
1.7.2	13. BM 102 534		69	26
	14		305	198
Further examples of motif		—	284,285, 286, 287, 290, 293, 294, 295, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 311	—
1.8 Gilgameš and the Bull of Heaven	—	—	—	—
1.8.1. Gilgameš's Trip Up to Zabalam	15. BM 89 588	—	67	1
1.8.2 An and Inanna With the Tether of the Bull of Heaven	16. BM 89 390	—	613	182
Further examples of motif		—	Figs. 594, 596–598, 600–620, 601, Nos. 1353, 1358,1363, 1364, 1397, 1402, 1405, 1408	—

1.8.3 The Killing of the Bull of Heaven	17. de Genouillac Tello pl. 1161 g	—	296	—
1.9 Siduri	18. BM 118 541	—	661	—
	19. Nippur 1890 Philadelphia 201	—	663	—
	20.BM 118 540	—	672	—
	21. IM 7627	—	688	
	22. BM 119 210	—	692	143
Further examples of motif		—	662, 690, 691	—
1.10 The Visit to Ut-napištim and the Recovery of the "Plant of Rejuvenation"	23. BM 123 571	—	No. 1282 (No figure)	217
	1. BM 116 586	—	305	198
	24. Mari 2734	—	552	—
Further examples of motif		—	299, 390, 588,648. 673, 676 679, 680 720, 721	—
		245, 250		—
1.11 The Return to Uruk: The Loss of the "Plant of Rejuvenation"	25. BM 123 576	—	—	185
	26.VA 6700 **Early Dynastic II!**	—	—	—
1.12 The Death of Gilgameš	3	—	353	—
1.13 The Construction of Gilgameš's Tomb	3	—	353	
	27. Ishchali Diyala 925	—	689	—

Gilgameš: Der Zug zum Zedernwald

Ursula Seidl

A group of Old Babylonian terracotta plaques is discussed. Apart from the reliefs representing the killing of Huwawa or the victorious Gilgameš standing on top of Huwawa's head, other plaques visualize a more complex topic: the journey of Gilgameš to the Cedar Forest.

Eine Gruppe von Terrakottareliefs – früher als Wagen- oder Tempeldarstellungen interpretiert – bieten gemäß der hier vorgelegten Deutung eine komplexe Visualisierung der Abenteuer von Gilgamesch und Enkidu bei ihrem Zug gegen Humbaba in den Zedernwald. Die ikonographische Gruppe ist in siebzehn unterschiedlichen Serien bekannt.

1. Darstellungen Gilgameš's

Seit der Entdeckung des Gilgameš Epos ist nach Spuren der Erzählungen in der Bildkunst gefahndet worden. George Smith, der erste Bearbeiter der Zwölftafelfassung, glaubte 1876, die beiden Protagonisten Gilgameš und Enkidu in der akkadzeitlichen Glyptik in den Figuren des „sechslockigen Helden" und des „Stiermenschen" erkennen zu können[1]. Diese Identifizierungen können heute trotz ihrer weiten Akzeptanz, ja Beliebtheit[2] nicht mehr aufrechterhalten werden. Sie stellen nicht je eine Einzelperson dar sondern Vertreter einer Gruppe innerhalb der Gattung „Genien" oder „protective spirits" und können benannt werden[3]: der Stiermensch ist *kusarikku* und der sechslockige Held wahrscheinlich *laḫmu*.

Eine Grundlage zur Identifizierung mindestens einer Episode des Gilgameš-Epos wurde gelegt, als Sidney Smith 1924 einen Omentext mit der Protasis „Wenn die Darmwindungen aussehen wie das Gesicht des Huwawa" auf einer Tafel, deren Rückseite eine aus Gedärm gebildete Fratze

---

1 Smith 1876: 167-294.

2 Zuletzt verteidigt durch V. Afanasieva 1979; der „sechslockige Held" als Buchdeckelschmuck von Publikationen zu Gilgameš des Verlags C. H. Beck von 2005 (Maul) und 2008 (Sallaberger).

3 Wiggermann 1993-1997; Green 1993-1997.

zeigt (**Abb. 1**), publizierte und Thureau-Dangin im folgenden Jahr in dieser Zeichnung das Gesicht der zahlreich verbreiteten Terrakottamasken mit verzerrten, unheimlichen menschlichen Zügen erkannte[4]. Als Beispiele für diese Masken mögen zwei Terrakottareliefs aus dem Bibel+Orient Museum in Freiburg dienen: **Abb. 2**[5] und **Abb. 3**[6]. Das Gesicht ist gekennzeichnet durch große Augen, flache, breite Nase, geöffneten Mund, der beide Zahnreihen sehen läßt, und in Strähnen zurückgekämmtes Haar; das eigentliche Charakteristikum sind parallele Wülste, die über der Nasenmitte liegen, den Mund beidseitig umschließen und sich auf dem Kinn einrollen. An dem Kopf auf **Abb. 2** sind noch Farbspuren zu erkennen: die Haare waren schwarz, Lippen und einige der Wülste rot gefärbt; ob die weißen Spuren auf den Zähnen, an einigen Wülsten und den Wangen anthropogen oder Versinterungen sind, ist noch nicht zu entscheiden. Durch die Kenntnis der Gesichtszüge von Huwawa war es möglich geworden, sowohl Ereignisbilder als auch Repräsentationsbilder zu identifizieren, die Gilgameš zusammen mit Huwawa zeigen.

Als das Ereignis wurde der Moment der Tötung des Huwawa gewählt. Die wohl früheste Darstellung, ein Ur III-zeitliches Terrakottarelief aus Nippur (**Abb. 33**)[7] zeigt einen bärtigen Kämpfer, der Huwawa am Kopf gefaßt hält und mit erhobener Waffe bedroht. In der altbabylonischen Zeit wird das Thema als Drei-Personen-Bild konzipiert: im Zentrum Huwawa, flankiert von seinen Mördern Gilgameš und Enkidu. Diese Komposition wird bis zum Ende der mesopotamischen Kultur in unterschiedlichen Stilen wiederholt[8].

Zwei Typen von Repräsentationsbildern kennen wir, die beide als Wiedergaben in Terrakottareliefs überliefert sind. Der erste Typ zeigt den „König als Krieger" mit Breitrandkappe stehend auf einem Sockel mit einer Huwawa-Maske an der Front[9]. Der zweite Typ ist nur durch ein oben und

---

4 Smith 1924; Thureau-Dangin 1925. Sidney Smith 1926 widersprach dieser Identifizierung mit dem Argument, für die Benennung „Huwawa" sei die Tatsache ausschlaggebend, daß das Gesicht aus einem einzigen Wulst geschlungen sei; dabei verkennt er die andere Komponente der Protasis, nämlich die zu betrachtenden Darmwindungen, wie sie in unterschiedlichen Schlingungen auch auf anderen altbabylonischen Omina-Tafeln gezeichnet sind, z.B. Goetze 1947: Taf. 133; Marchetti 2009: 282, Fig. 3; 290 f., Nr. 21-26. Zur Datierung der Ominatafel Smith 1924 in altbabylonische Zeit siehe Wilcke 1972-75: 534 f. § 5.

5 VFig. 2006.7; aus blass-gelblichem Ton mit Farbresten; H 10,7; B 8,5; D ca 3 cm.

6 VFig. 2005.4; aus grau-gelblichem Ton; H 9,8; B 6,7; D 1,9 cm.

7 Opificius 1961: Nr. 487; McCown – Haines 1967: Taf. 135,8: aus TB, Raum 282 in Haus J/Schicht VIII, die Tontafeln mit Datum des Amar-Suen erbrachte (ibidem S. 74); das Relief erscheint mir eher modelliert als aus einer Form gepreßt zu sein.

8 Zusammengestellt von W. G. Lambert in diesem Band S. 91-112 und Collon 2002.

9 **Opificius** 1961: 135 f., Nr. 484-486; dies. 1970, **Abb. 6**; Barrelet 1968a: Nr. 677. 831; außer den 3 publizierten waren 1976 im Iraq Museum 2 weitere Exemplare ausgestellt, von denen das eine ungefähr doppelt so groß war wie das andere, was auf eine große Serienproduktion schließen läßt.

unten beschädigtes Terrakottarelief aus einer altbabylonischen Schicht in Uruk vertreten (**Abb. 4**)[10]. Das Relief ist durch eine horizontale Leiste in zwei Felder geteilt; oben ist die Büste eines bärtigen Mannes erkennbar, der mit beiden waagerecht angelegten Armen zwei Krummsäbel an die Brust presst; unten ist der nackte Huwawa mit spitzwinklig nach oben an die Brust gelegten Händen zu sehen. Man kann sich fragen, ob diese Geste ähnlich zu deuten ist wie die nach außen erhobenen Hände des bedrohten Huwawa auf dem neusumerischen Relief **Abb. 33**, Bittflehen oder Angst ausdrückend. Rechts und links seines Kopfes befinden sich Löwenköpfe. Alle Wesen schauen frontal aus dem Bild heraus.

Sowohl in den Ereignisbildern wie in den Repräsentationsbildern wird der Sieg des Gilgameš so visualisiert, daß das Bild des unterlegenen Huwawa eine prominente Stelle einnimmt.

2. Eine Gruppe von Terrakottareliefs

2.1 Beschreibung

Eine sehr viel komplexere Visualisierung des Abenteuers von Gilgameš und Enkidu auf ihrem Zug gegen Huwawa glaube ich, auf einer Gruppe von Terrakottareliefs zu erkennen, zu der 17 Serien (A-R; **Abb. 5-32**) gehören, die sich jeweils von einem anderen Archetyp desselben Motivs herleiten. Die meisten Serien sind nur durch ein Exemplar, die größte aber durch neun Auspressungen verschiedener Generationen vertreten (A 1-A 9; **Abb. 5-13**).

Das Reliefbild ist streng symmetrisch komponiert und alle Figuren sind in Vorderansicht wiedergegeben. Das Bildfeld ist durch eine horizontale Leiste zweigeteilt. Oberhalb dominiert die Büste eines bärtigen Mannes mit Breitrandkappe, die von aufgepflanzten Waffen flankiert wird. Das untere Feld wird von zwei senkrechten Streifen gerahmt, an denen sich unten je ein bärtiger Mann im Falbelgewand mit wassersprudelndem Gefäß und weiter oben ein Huwawa als Kopffüßler befinden. Zwischen beiden Pfosten verläuft unten ein waagerechter Holm, auf dem eine kleine, wohl bartlose Gestalt in kurzem Schurz zwischen Löwen steht. Über dieser Gruppe liegen meistens einige weitere Waffen.

Die ersten Bearbeiter dieser Reliefs deuteten das Bild unterschiedlich als Wagendarstellungen. Legrain[11] und Smith[12] beschrieben D 1 (**Abb. 16**) bzw. A 2 (**Abb. 6**) als Gott in seinem von Löwen gezogenen Wagen, während Meissner[13] den oben ausladenden Umriß bei D 1 (**Abb. 16**) zum An-

---

10 Wrede 2004: 316-318, Taf. 42, Nr. 1142.
11 Legrain 1930: 27, Nr. 198.
12 Smith 1933: 41-43.
13 Meissner 1934: 15 f., Nr. 21.

laß nahm, in der Reliefplatte die Wiedergabe eines Wagenschilds zu sehen. Dieser Deutung schloß sich Opificius[14] an. Ausgehend von der Huwawa-Maske an einem Steinblock, der in Tell Rimah in sekundärer Verwendung am Rahmen des Eingangs zur Vorcella des Tempels saß, deutete Barrelet die mit Huwawa und Wasserspender reliefierten Seiten des unteren Feldes als geschmückten Eingang zu einem Heiligtum. Die Löwen sollen rundplastische Wächterlöwen und die Person dazwischen einen Waffen Weihenden darstellen. Das obere Feld zeige den Blick in die Cella mit dem göttlichen Empfänger der Waffen[15].

Die große Figur wurde von Legrain als Kriegsgott, vielleicht Ninurta, von Meissner als Šamaš (wegen der Mißdeutung der Waffen als Strahlen), von Danthine als Vegetationsgott (wegen der Deutung der Struktur auf der linken Schulter als Dattelrispe)[16], von Opificius als Marduk und von Barrelet als göttlicher Empfänger von Waffen angesprochen.

Im Folgenden stelle ich die mir bekannten Exemplare in einem Katalog vor.

2.2 Katalog

A Unter A habe ich die zahlreichste Serie zusammengestellt. Sie umfaßt zur Zeit neun Relieftafeln bzw. Fragmente von solchen, die ich möglichst nach Größe, d.h. ungefähr nach Generationen angeordnet habe[17]. Das größte Exemplar, A 1, hat eine Höhe von 14,3 cm; es folgen A 2: 13,6 cm, A 6: 12 cm, A 7: 11 cm und A 8: 9,9 cm. A 2 und A 5 gehören zu einer eigenen Unterserie, denn sie verbindet die Verschleifung der linken unteren Schuppen.

A 1 **Abb. 5** Vollständige Relieftafel. Dunkel-gelber Ton.
Maße: H 14,3; B 9 cm.
Herkunft: Unbekannt; erworben 1934.
Aufbewahrung: Paris, Musée du Louvre Inv.Nr. AO 17580.
Lit.: Barrelet 1968a, 407-412, Nr. 818; Barrelet 1968b.

A 2 **Abb. 6** Vollständige Relieftafel.
Maße: H 13,6; B 9,5 cm.
Herkunft: Unbekannt; erworben 1933.
Aufbewahrung: London, British Museum Inv.Nr. BM 123287.

---

14 Opificius 1962.
15 Barrelet 1968a: 407-409; 1968b.
16 Danthine 1937: 127.
17 Zu Technik und Terminologie: Jastrow 1941; Nicholls 1952; zu den Schrumpfungen während des Herstellungsprozesses auch Barrelet 1968a: 41-48.

Lit.: Smith 1933, 41 f. Pl. X a; Meissner 1934, 16 Abb. 9; Opificius 1961, 88 f. Nr. 283; Opificius 1962, 858 Abb. 2; Dalley 1984, 185 Fig. 57.

A 3 **Abb. 7** Fragmentarische Relieftafel. Gelblich-rötlicher Ton.
Maße: H 10,7; B 8,9; D ca. 2,0 cm.
Herkunft: Unbekannt; erworben 2006.
Aufbewahrung: Fribourg, Bibel+Orient Museum VFig. 2006.9.
Lit.: Unpubliziert.

A 4 **Abb. 8** Oberes Fragment. Blass-grau-gelber Ton.
Maße: H 9,3; B 9,4; D 2,4 cm.
Herkunft: Unbekannt; erworben 2002.
Aufbewahrung: Fribourg, Bibel+Orient Museum VFig. 2002.1.
Lit.: Unpubliziert.

A 5 **Abb. 9** Unteres Fragment. Gelblicher Ton.
Maße: H 6,5; B 8,0; D 1,5 cm.
Herkunft: Isin, Tempelschutt; Fundnr. IB 1642.
Aufbewahrung, Baghdad, Iraq Museum.
Lit.: Spycket 1992, 61.

A 6 **Abb. 10** Vollständige, stark verriebene Relieftafel. Hellgelber Ton.
Maße: H 12; B 8,0; D 1,5 cm.
Herkunft: Isin, Südost-Abschnitt, Fundnr. IB 1795.
Aufbewahrung: Baghdad, Iraq Museum.
Lit.: Spycket 1992, 61 Taf. 48.

A 7 **Abb. 11** Vollständige, stark verriebene Relieftafel.
Maße: H 11,0; B 7,0 cm.
Herkunft: Unbekannt; 1932 in Baghdad erworben.
Aufbewahrung: Leiden, Nederlands Instituut voor het Nabije Oosten, Sammlung Liagre Böhl.
Lit.: Böhl 1935, 153, Nr. 6; Taf. 14; Opificius 1961, Nr. 284.

A 8 **Abb. 12** Vollständige, verriebene Relieftafel. Rötlicher Ton.
Maße: H 9,9; B 6,3 cm.
Herkunft: Isin, Südost-Abschnitt, Fundnr. IB 1927.
Aufbewahrung: Baghdad, Iraq Museum.
Lit.: Spycket 1992, 62 Taf. 46. 48.

A 9 **Abb. 13** Unteres Fragment.
Maße: B ca. 7,3 cm.
Herkunft: Nippur, Oberfläche, Fundnr. 3N162.
Aufbewahrung: Baghdad, Iraq Museum.
Lit.: McCown – Haines 1967, Taf. 138, 8.

B 1 **Abb. 14** Fragmentierte Relieftafel. Gelblicher Ton.
Maße: H 13,5; B 8,5; D 2,4 cm.
Herkunft: Isin, Südost-Abschnitt, Fundnr. IB 1883.
Aufbewahrung: Baghdad, Iraq Museum.
Lit.: Spycket 1992, 62 Taf. 46. 48.

C 1 **Abb. 15** Oberes Fragment. Gelb-rötlicher Ton.
Maße: H 7,9; B 7,7 cm.
Herkunft: Isin, Südost-Abschnitt, Fundnr. IB 1931.
Aufbewahrung: Baghdad, Iraq Museum.
Lit.: Spycket 1992, 62 Taf. 48.

D 1 **Abb. 16** Relieftafel, deren linke Ecke fehlt. Rötlich brauner Ton.
Maße: H 10,5; B 7,0; D 1,7 cm.
Herkunft: Nippur; 4. Kampagne der Ausgrabungen der University of Pennsylvania; Ende 19. Jahrhundert.
Aufbewahrung: Jena, Hilprecht-Sammlung der Universität Inv.Nr. A 46.
Lit.: Legrain 1930, 27 Nr. 198 Taf. 37; Meissner 1934, 15 f. Nr. 21 Taf. VI; Opificius 1961, Nr. 281; Opificius 1962, 857 Abb. 1.

E 1 **Abb. 17** Relieftafel, deren rechte Ecke fehlt.
Maße: H 14; B 9,0-11,0 cm.
Herkunft: Kish, Tell Ingharra, Schnitt C-4, Fundnr. V.764.
Aufbewahrung: Chicago, Field Museum Inv.Nr. 231081.
Lit.: Moorey 1975, 90, Nr. XVIII; Taf. XXIIIb.

E 2(?) **Abb. 18** Stark verwitterte Relieftafel, die möglicherweise zur selben Serie wie E 1 gehört.
Maße: H ca. 13 cm.
Herkunft: Nippur, Scribal Quarter/Tablet Hill, Haus K; TA 197 XI 1; Fundnr. 3N292.
Aufbewahrung: Philadelphia, University Museum Inv.Nr. 53-11-94.
Lit.: McCown – Haines 1967, 65 Taf. 138,6.

F 1 **Abb. 19** Vollständige Relieftafel. Blaß-gelber Ton.
Maße: H 13,2; B 8,1; D 1,9 cm.

Herkunft: Unbekannt; erworben 2002.
Aufbewahrung: Fribourg, Bibel+Orient Museum VFig. 2002.8.
Lit.: Unpubliziert.

G 1 **Abb. 20** Vollständige, stark versinterte Relieftafel.
Maße: H 12,5 cm.
Herkunft: Unbekannt.
Aufbewahrung: Unbekannt.
Lit.: Pierre Bergé, Vente Archéologie, Arts d'Orient, Extrême-Orient II, Drouot-Richelieu Paris, 28. April 2007, Nr. 641.

H 1 **Abb. 21** Fragmentarische Relieftafel.
Maße: H ca. 12 cm.
Herkunft. ?
Aufbewahrung: Baghdad, Iraq Museum.
Lit.: wohl unpubliziert, gesehen 1976 im Iraq Museum.

I 1 **Abb. 22** Oberes Fragment.
Maße: H 6,2; B 7,3; D 2,2 cm.
Herkunft: „wohl Nippur".
Aufbewahrung: Jena, Hilprecht-Sammlung der Universität Inv.Nr. A 47.
Lit.: Meissner 1934, 16 f., Nr. 22 Taf. VI.

K 1 **Abb. 23** Oberes Fragment mit stark verriebener Oberfläche.
Maße: H 9,3; B 7,2 cm.
Herkunft: „bought from the abbé de Genouillac".
Aufbewahrung: Brüssel, Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Inv. Nr. O.853.
Lit.: Speleers 1932, 49 Abb. 1; S. 61; Opificius 1961, Nr. 285; Gubel – Overlaet 2007, 89, Nr. 85.

K 2 **Abb. 24** Vollständige Relieftafel. Bräunlicher Ton mit Resten einer Sinterschicht.
Maße: H 12,3; B 8,0 cm.
Herkunft: Unbekannt.
Aufbewahrung: Unbekannt.
Lit.: Gorny und Mosch, Kunst der Antike, Auktion 14. Dezember 2005, Nr. 588. München.

K 3(?) **Abb. 25** Fragment einer rechten oberen Ecke; etwas verzerrter Ausdruck wohl zur Serie K gehörend. Rötlicher Ton.
Maße: H 3,7; B 3,4 cm.
Herkunft: Isin, Oberfläche; Fundnr. IB 1835.

Aufbewahrung: Baghdad, Iraq Museum.
Lit.: Spycket 1992, 62.

L 1 **Abb. 26** Vollständige Relieftafel. Gelblicher Ton.
Maße: H 13,15; B 7,8 cm
Herkunft: Unbekannt; erworben 2009.
Aufbewahrung: Fribourg, Bibel+Orient Museum V.Fig. 2009.6.
Lit.: Unpubliziert.

M 1 **Abb. 27** Unteres Fragment. Beiger Ton.
Maße: H 10; B 8 cm.
Herkunft: Isin, Südost-Abschnitt; Fundnr. IB 1184.
Aufbewahrung: Baghdad, Iraq Museum.
Lit.: Spycket 1981, 56. 72 f. Taf. 29.

N 1 **Abb. 28** Unteres Fragment.
Maße: B 7,2 cm.
Herkunft: Nippur, Scribal Quarter/Tablet Hill, Haus K; TA 235 XII 3; Fundnr. 3N461.
Aufbewahrung: Baghdad, Iraq Museum.
Lit.: McCown – Haines 1967, 60 f. Taf. 138,7.

O 1 **Abb. 29** Unteres Fragment. Beiger Ton.
Maße: H 6,3; B 7,3 cm.
Herkunft: Isin, Südost-Abschnitt; Fundnr. IB 1190.
Aufbewahrung: Baghdad, Iraq Museum.
Lit.: Spycket 1981, 73 Taf. 29.

P 1 **Abb. 30** Rechte Seite eines unteren Fragments. Gelblicher Ton.
Maße: H 6,5; B 7,6 cm.
Herkunft: Isin, Oberfläche; Fundnr. IB 1836.
Aufbewahrung: Baghdad, Iraq Museum.
Lit.: Spycket 1992, 62.

Q 1 **Abb. 31** Linke Seite eines unteren Fragments. Gelblicher Ton.
Maße: H 5,8; B 5,1 cm.
Herkunft: Isin, Oberfläche; Fundnr. IB 1854.
Aufbewahrung: Baghdad, Iraq Museum.
Lit.: Spycket 1992, 62.

R 1 **Abb. 32** Unteres Fragment. Gräulicher Ton mit rötlichen Farbresten, unten rechts und links durchbohrt.
Maße: H 7,9; B 6,1 cm.
Herkunft: Babylon, Stadtgebiet (1917); Fundnr. Bab 67 273.

Aufbewahrung: Berlin, Vorderasiatisches Museum Inv.Nr. VA Bab 1170.
Lit.: Klengel-Brandt – Cholidis 2006, 76 f. Nr. 153 Taf. 14.

2.3 Herkunft und Datum

Die Provenienz vieler Relieftafeln ist nicht bekannt. Von denen aus beobachteten Grabungen stammen die meisten aus Isin. Außer einigen aus Oberflächenschutt (A 5; K 3; P 1; Q 1), wurden alle anderen (A 6; A 8; B 1; C 1; M 1; O 1) in den Gebäuden des Südostabschnitts ergraben, die durch Texte in die altbabylonische Zeit datiert sind[18]. In Nippur wurden zwei Relieftafeln (D 1; I 1) während der frühen Grabungen ohne Beobachtung des Fundplatzes, ein Fragment (A 9) auf der Oberfläche und zwei (E 2; N 1) in altbabylonischen Schichten des bedeutenden Wohn- und Geschäftshauses K in Schnitt TA[19] geborgen. In Kish/Tell Ingharra wurde eine Relieftafel (E 1) in Schnitt C-4 gefunden[20]. Ein unteres Fragment von einer wohl abgekürzten Wiedergabe (R 1) des Motivs wurde im Stadtgebiet von Babylon entdeckt.

2.4 Die Waffen

Alle Reliefs zeigen, soweit erhalten, im oberen Feld stehende Waffen. Die Wertung der liegenden Waffen scheint sich im Laufe der Zeit zu ändern. In der fruchtbaren Serie A sind sie eingeritzt (**Abb. 5-8. 12. 13**), statt, wie die oberen und die liegenden anderer Serien als Relief ausgearbeitet zu sein. Bei B 1 (**Abb. 14**) und C 1 (**Abb. 15**) fehlen sie vollständig, was den Eindruck macht, als sei das Bildprogramm zunächst ohne die unteren, liegenden Waffen konzipiert gewesen und bei der Herstellung des Archetyps der Serie A nachträglich eingefügt und in allen späteren Serien dann wie die oberen, stehenden als Relief ausgeführt und in einem eigenen Feld angeordnet worden.

Die auf den Terrakottareliefs dargestellten Waffen sind ausnahmslos Hiebwaffen. Zwei Arten sind deutlich unterschieden: einerseits gebogene Krummsäbel (a. b) und andererseits Äxte mit geradem Stiel (c. d). Beide Arten sind wiederum durch zwei Typen vertreten.

a. Der eine Typ von Krummsäbel besteht aus einem hölzernen Stiel, an dessen geschwungenem Ende eine epsilon-förmige Bronzeklinge befestigt

---

[18] C. B. F. Walker – C. Wilcke, in: Hrouda 1981: 96, D 11; M. Krebernik, in: Hrouda 1992: 102-144 (mit dem sog. Mehlarchiv aus der Zeit von Enlil-bani); W. Sommerfeld, in: Hrouda 1992: 151-160; Wilcke 1994.

[19] Zu diesem Haus und seinen Bewohnern siehe Stone 1987: 41-53.

[20] Zu der Grabungssituation siehe Moorey 1978: 89-91. 93 b; u.a. kamen auch altbabylonische Tontafeln aus den C-Schnitten.

ist. Diese flache Klinge ist viel länger als eine gewöhnliche Axtklinge[21], und die Waffe wurde daher eher wie ein Säbel gehandhabt, weshalb es sinnvoll ist, sie den Säbeln, engl. scimitar, zuzuordnen[22]. Diese Waffen, „B 1: Crescent axes, ε-shaped blades, halberds" bei R. Maxwell-Hyslop[23], tauchen zuerst in der frühdynastischen Zeit auf und sind – zumindest in Darstellungen – bis in die altbabylonische Periode belegt. Die Epsilon-Klingen sind auch außerhalb Babyloniens verbreitet; sogar im Ägypten der ersten Zwischenzeit und des Mittleren Reichs (ca. 2160-2. Hälfte 18. Jh.)[24].

Während der Akkad-Zeit hat sich eine Klinge mit ziemlich gerader Schneide herausgebildet, wie eine Klinge mit Inschrift des Naramsin belegt (**Abb. 35**)[25]; diese war an drei Zungen mittels Metallstiften mit dem Schaft verbunden. Felsreliefs der späten neusumerischen bzw. frühen altbabylonischen Zeit im westlichen Iran zeigen Könige wie z.B. Iddin-Sin[26] und AN.nubanini (**Abb. 34**) mit dieser Waffe in der herabhängenden Rechten. Außerdem sind diese Krummsäbel mit Epsilon-Klinge seit der Akkadzeit auch Göttern beigegeben[27] (z. B. **Abb. 34**: auf der Schulter der Göttin) und mutieren in verschliffener Form mit dem Zusatz von Tierköpfen zu Göttersymbolen[28].

Bei den Terrakotten ist der Krummsäbel mit Epsilon-Klinge in den Serien A (**Abb. 5-8**), C (**Abb. 15**) und H (**Abb. 21**) deutlich zu erkennen, z. T. mit Wiedergabe der Befestigungsnieten; nur als vom Schaft abgesetzte Klinge wahrnehmbar ist sie bei den Serien B (**Abb. 14**), E (**Abb. 17**: mit deutlichen Nieten), I (**Abb. 22**: an den Schaft angebundene Klinge) und L (**Abb. 26**).

In den Reliefserien D (**Abb. 16**), F (**Abb. 19**), G (**Abb. 20**) und K (**Abb. 23. 24**) sind die stehenden Krummsäbel so summarisch dargestellt, daß nicht entschieden werden kann, welchen der beiden Säbelarten sie vertreten. Am häufigsten sind sie mit unten liegenden „Sichelschwertern" (b) kombiniert. In Krümmung und oberem Abschluß entsprechen sie eher den Krummsäbeln mit Epsilon-Klinge, könnten somit vielleicht für die schon altmodisch gewordenen Krummsäbel mit Epsilon-Klinge stehen.

---

[21] Miglus 2005: 167.
[22] Calmeyer 1969: 29 f.
[23] Maxwell-Hyslop 1949: 116-118; Hillen 1953; Kenyon 1955; Tubb 1982; Tallon 1987: 104-109. 106 f.: gute Übersicht der Belege von der frühdynastischen Zeit bis zur III. Dyn. von Ur.
[24] Kühnert-Eggebrecht 1969: 22. 27. 99-101, Taf. VI f. Typ C.
[25] L 22,82 cm; demnächst Anthonioz – Calmeyer; eine gleichartige Klinge (L 24,7 cm) stammt aus dem „hypogée" von Til-Barsib: Thureau-Dangin – Dunand 1936: 106, Taf. 28,6.
[26] Shaffer – Wasserman – Seidl 2003.
[27] Boehmer 1965: Abb. 382: in der Hand der kriegerischen Göttin.
[28] Solyman 1968: 50-54; Seidl 1989: 161-164.

b. Bei dem anderen Typ von Krummsäbel bestehen Klinge und Stiel aus Metall und sind, zusammen mit einer Griffzunge, in einem Stück gegossen. Diese Waffe wird gewöhnlich Sichelschwert genannt, was doppelt falsch ist, weil sie im Unterschied zum Schwert nur eine Schneide hat, und weil diese nicht wie bei der Sichel an der konkaven, sondern an der konvexen Seite sitzt[29]. Die ältesten Exemplare stammen aus dem Ende der dritten Dynastie von Ur oder der frühesten altbabylonischen Zeit. Sie kommen aus Tello (**Abb. 36**)[30], Susa[31], Byblos[32], Sichem[33] und Abydos in Oberägypten[34]. Sie sind, mit Veränderungen, während des ganzen zweiten Jahrtausends im Vorderen Orient und in Ägypten in Gebrauch[35].

Auf den Terrakottareliefs sind diese Krummsäbel/„Sichelschwerter" unter den im unteren Feld liegenden Waffen in den Serien E (**Abb. 17**), F (**Abb. 19**), G (**Abb. 20**), H (**Abb. 21**), K (**Abb. 23. 24**), L (**Abb. 26**) und R (**Abb. 32**) dargestellt. Die detaillierten Wiedergaben lassen sehr gut die ältere Ausprägung erkennen: Die gebogene Klinge und der Stiel bilden eine Einheit, die von einer Mittelrippe in ganzer Länge durchzogen ist; der Griff besteht aus einer Manschette, einem Mittelstück, in dem zwei Niete der Befestigung an der Griffzunge erkennbar sind, und einem pilzförmigen Abschluß. Sie entsprechen den Gruppen I und II bei Müller[36].

c. Die Axt des einen Typs besteht aus einer schmalen Tülle, deren Ränder geschwungen und verdickt sind, und einer rechteckigen bis trapezförmigen glatten Klinge. Der Stiel ist gerade und überragt die Tülle mit einem sich stark verdickenden Ende. Diese Äxte gehören zu einem Typ, der z. Hs. durch einen Axtkopf aus Kish ungefähr der altbabylonischen Zeit zugeordnet wird[37].

Dargestellt sind solche Äxte auf Terrakotten der Serien D (liegend: **Abb. 16**), F (liegend: **Abb. 19**), K (stehend und liegend: **Abb. 23. 24**), M (liegend: **Abb. 27**) und R (liegend: **Abb. 32**).

---

29 Bonnet 1926: 85-96: „Krummschwert".
30 Cros 1910: 128-130, Taf. VIII 5.
31 Tallon 1987: Nr. 100-101: I, 110-115; II, 18. 156.
32 Müller 1987: 119-123 Nr. 6-8.
33 Müller 1987: 123, Nr. 9.
34 Müller 1987: 124-127, Nr. 10.
35 Müller 1987; Maxwell-Hyslop 2002.
36 Müller 1987: 112-127.
37 Maxwell-Hyslop 1949: 114 f.: Typ 23; Deshayes 1960: 171 f.: Typ B 2; Tallon 1987: 81 f.; Müller-Karpe 2004: 24, Taf. 31, Nr. 474 (Zeichnung); Lutz 2004: 117, Nr. 474 (Materialanalyse der Axt aus Kish).

d. Der andere Typ ist die sogenannte Fensteraxt, die zum ersten Mal in einer akkadzeitlichen Schicht in Sulaima im Hamrin belegt ist[38] und während der altbabylonischen Zeit eine weite Verbreitung hat[39].

Die Fensteraxt ragt auf den Terrakotten meistens hinter den Schultern der bärtigen Gestalt senkrecht heraus. Innerhalb der Serie A ist sie nur auf A 1 (**Abb. 5**), A 2 (**Abb. 6**) und A 4 (**Abb. 8**) und nur über der linken Schulter zu erkennen; schwach zu sehen ist die Fensteraxt über der rechten Schulter bei C 1 (**Abb. 15**), summarisch dargestellt bei L 1 (**Abb. 26**). Besser identifizierbar ist die Fensteraxt auf F 1 (**Abb. 19**), G 1 (**Abb. 20**) und H 1 (**Abb. 21**), bei denen auch sichtbar ist, wie weit der Stiel oberhalb der Klinge herausragt[40]. Auf dem Fragment aus Babylon, R 1 (**Abb. 32**), ist diese Waffe liegend dargestellt. Bei einigen Wiedergaben innerhalb der Serien A und C ist nicht klar zu entscheiden, ob es sich um eine Fensteraxt oder um eine Ankeraxt[41] handelt.

e. Außer diesen beiden gut erkennbaren Axt-Typen gibt es noch Klingen, die anstelle der Schneide eine Einrollung besitzen, so über der rechten Schulter des Bärtigen innerhalb von A und im unteren Feld auf D 1 (**Abb. 16**). Obwohl es während der Akkadzeit Pickel mit solchen Einrollungen gibt[42], neige ich dazu, diese Formen bei den Terrakottareliefs auf Verdrückungen während des Produktionsprozesses zurückzuführen, zumal diese Waffe über der rechten Schulter des Bärtigen innerhalb der Serie A unterschiedlich erscheint, z.B. auf A 3 (**Abb. 7**) fast wie die an dieser Stelle zu erwartende Fensteraxt.

2.5 Die anthropomorphen Gestalten

Die gewaltige Büste eines bärtigen Mannes mit Breitrandkappe beherrscht das obere Feld. Der Bart ist in horizontale Wülste auf Kinn und Wangen und senkrecht herabfallende gewellte Strähnen gegliedert; abweichend zeigen bei D 1 (**Abb. 16**) schräge Linien wohl einen verwehten Bart an, wie er vom Typ „König als Krieger" bekannt ist. Vom Bart größtenteils verdeckt, erkennt man auf den Schultern eine Halskette mit großen Perlen. Die rechte Schulter ist nackt, während auf der linken meistens eine gegitterte Struktur liegt, die kein uns bekanntes Gewandteil wiedergibt, es könnte sich, wie schon Opificius vermutete[43], um ein Netz handeln, das auf der

---

38 Müller-Karpe 2004: 36 Taf. 45, Nr. 759; Lutz 2004: 121, Nr. 759; Müller-Karpe 2004: 19 Taf. 23, Nr. 356 (angeblich aus Khafaji); Lutz 2004: 115 Nr. 356.

39 Miron 1992: 51-71; Matthiae 1980 (Ebla); Müller-Karpe 1994: 211 Taf. 48, 5. 6 (Gußformen aus Kültepe II).

40 Vgl. Hillen 1953: 212, Abb. 3; Matthiae 1980: Abb. 13.

41 Miglus 2005.

42 Deshayes 1960: 166, Typ A 5 c'; 5 d'; Calmeyer 1969: 25 f. Abb. 23; Tallon 1987: 79 f. Abb. 1. 2.

43 Opificius 1962: 860.

linken Schulter liegt, den Oberarm verdeckt und entweder, wie D 1 (**Abb. 16**) zeigt, um den Bauch geschlungen ist; ähnlich wohl auch bei B 1 (**Abb. 14**), wo die Strukturen auf linkem Arm und Bauch einander entsprechen. Möglicherweise sind die schrägen Wülste unterhalb der Bartlöckchen auf L 1 (**Abb. 26**) entsprechend zu deuten, da ihnen auf dem linken Oberarm schwach auszumachende gleichgerichtete Streifen entsprechen. Nur bei den beiden Serien F (**Abb. 19**) und K (**Abb. 23. 24**) ist die linke Schulter unbedeckt; dem mag inhaltlich entsprechen, daß hier links neben den Waffen im Mittelfeld ein undeutlich erkennbares Gebilde liegt, das möglicherweise das oben fehlende Netz wiedergibt. Bei K 1 und 2 ist zudem der lang wiedergegebene Rock glatt gelassen. Beide Arme sind gewöhnlich angewinkelt (außer I 1: **Abb. 22** mit herabhängendem linken Arm); die Handgelenke sind von Armreifen umschlossen; die Hände sind geballt vor die Brust gelegt. Oft hält die linke Hand einen kleinen oben gebogenen Stab (A. B. C: **Abb. 5-15**; G: **Abb. 20**). An einem Ende umgebogene, meist größere Stäbe begegnen in unterschiedlichen Bedeutungen als göttliche und königliche Attribute; gewöhnlich werden sie vom Hirtenstab hergeleitet[44]. Die Breitrandkappe markiert in der neusumerischen und altbabylonischen Zeit den weltlichen Herrscher[45], niemals einen Gott. Wie die Reliefs der Serien K und L (**Abb. 23. 24. 26**) zeigen, war die Gestalt stehend gedacht.

Der sehr viel kleinere Mann, der im unteren Feld zwischen Löwen steht, ist bartlos und trägt einen kurzen, gegürteten Schurz. Weitere Einzelheiten sind schwer zu erkennen, so ist nicht klar, ob er barhäuptig ist oder eine kalottenförmige Mütze eventuell mit einem Rand trägt. Seine Hände hält er, wie die bärtige Gestalt, geballt nebeneinander an der Brust.

Diese Handhaltung ist ein sehr selten belegter Gestus. In Mesopotamien kennen wir ihn von frühsumerischen Statuetten[46] und von Wiedergaben weiblicher Götterbilder auf altbabylonischen Terrakottareliefs[47]. Beide Male mag der Gestus das isolierte Für-sich-sein in einer Bilderwelt bedeuten, in der Menschen und Götter gewöhnlich in Beziehungen untereinander und zueinander dargestellt sind, wie z.B. der „Krieger", der „Beter", der „Opferbringer", der „empfangende Gott" usw. Als Bewegungsmotiv ist der Gestus bei den „laufenden Männern" in der altsyrischen Glyptik[48] belegt.

Ganz unten steht an beiden Seiten symmetrisch verdoppelt je ein bärtiger Mann in langem Etagenrock, der in seinen an der Taille zusammengelegten Händen ein wassersprudelndes Gefäß hält. Sein unbedecktes Haupthaar fällt glatt auf die Schultern herab. Seit neusumerischer Zeit sind Götter und Genien, seltener auch Menschen[49] mit wassersprudelndem Gefäß

---

44 Collon 1980-83; Matthiae 1984: Taf. 86.
45 Strommenger 1972-75.
46 Moortgat 1967: Taf. 6-10. 13.
47 Barrelet 1968a: Taf. LXI Nr. 646. 648; Delougaz 1990: Pl. 34 a-g.
48 Otto 2000: 240 f.
49 Z. B. Gudeas „Statue au vase jaillissant".

ein beliebtes Motiv[50]. Der verdoppelte Mann kann nur schwer einer Kategorie zugeordnet werden, denn sein Falbelrock verweist auf göttlichen, die Barhäuptigkeit auf menschlichen Charakter.

2.6 Huwawa

Über den beiden Gestalten mit wassersprudelndem Gefäß und unterhalb des Feldes mit dem dominanten König befinden sich zwei Huwawafiguren. Sie bestehen aus dem bekannten Gesicht und von diesem herabhängenden Beinen. Außerdem erkennt man bei einigen entlang dem Gesicht Wülste, die in Hände auszulaufen scheinen (A: **Abb. 5. 6. 7. 8. 10**; E 1: **Abb. 17**; H 1: **Abb. 21**). Dargestellt ist also nicht das abgeschlagene Haupt, das von Gilgameš und Enkidu nach Nippur gebracht wurde, und auch nicht die weit verbreitete und an vielen Mauern und Türen befestigte Übel abwehrende Maske (**Abb. 2. 3**), sondern Huwawa als Kopffüßler[51], also als ganzes Wesen. Auch sonst wird Huwawa gelegentlich mit einem seltsam schwammigen, unterentwickelten Körper dargestellt, wie ein neusumerisches Siegesrelief aus Nippur zeigt (**Abb. 33**)[52]. In dieselbe Richtung weist die Kombination des Huwawa-Kopfes mit dem Körper des „krummbeinigen Männchens" auf altbabylonischen Terrakottareliefs[53].

2.7 Deutung

Wie bei den oben erwähnten Ereignis- und Repräsentationsbildern des Gilgameš muß auch bei der Deutung der vorgelegten Gruppe altbabylonischer Terrakottareliefs von der Darstellung des Huwawa ausgegangen werden. Im unteren Feld ist das Bild des Huwawa in Form eines Kopffüßlers verdoppelt an beiden Rändern entweder direkt unter der Leiste, die den dominierenden König vom Übrigen trennt (**Abb. 5-8. 10-12. 14. 26**) oder unter dem zwischengeschalteten Waffenfeld (**Abb. 16-21. 23. 24. 27. 32**) angebracht.

Da hier nicht etwa nur der Kopf des Huwawa, sondern – wenn auch abgekürzt – das ganze Wesen gezeigt ist, ist die Argumentation Barrelets (oben S. 212), die vom apotropäischen Huwawa-Kopf am Tempeltor in Tell Rimah ausging, hinfällig. Die anderen Erklärungen (oben S. 211-212) sind obsolet allein durch die Tatsache, daß die große Gestalt im oberen Feld kein Gott sondern ein König ist.

---

[50] Douglas Van Buren 1933.

[51] Kraft 1982; ein kleines Terrakottarelief in Oxford zeigt solche Huwawa-Kopffüßler beidseitig des Unterkörpers eines Mannes in kurzem Schurz (Moorey 2005: 95 Nr. 92A). Es könnte sich um ein Bruchstück einer Kurzfassung unserer Gruppe handeln.

[52] McCown – Haines 1967: Pl. 135,8.

[53] Opificius 1961: 129 f., Nr. 458-465; Barrelet 1968a: Nr. 174-176 (Tello); 768; Woolley 1976: 180, Nr. 204 Pl. 87 (2x Ur/Diqdiqqah).

Wenn also Huwawa hier in der ganzen Ernsthaftigkeit seines Wesens dargestellt ist, müssen die übrigen Elemente der Reliefs zu ihm in Beziehung stehen. Die dominierende Büste ist durch die Breitrandkappe als König charakterisiert: Gilgameš als König von Uruk, wie auch auf seinem statuarischen Repräsentationsbild als „König als Krieger"[54]. Die kleine Gestalt im kurzen Schurz müßte dann Enkidu sein. Der Größenunterschied dürfte dem Darstellungsprinzip der Bedeutungsgröße geschuldet sein, denn in den sumerischen Fassungen des Epos wird Enkidu als Diener oder Sklave (ÌR) des Gilgameš bezeichnet, nicht wie später „Freund"[55]. Enkidu steht hier ohne sichtbaren Bezug zwischen Löwen. Das dürfte auf seine ersten Heldentaten verweisen, die er für die menschliche Gesellschaft vollbracht hat: „he took up his weapons to do battle with the lions. (When) the shepherds lay down at night, he massacred all the wolfes, he chased off all the lions"[56]. Mut und Fähigkeit zum Kampf mit Löwen erwarb Enkidu schon in seinem früheren Leben, worauf Gilgameš anspielt mit den Worten: „You were born and grew up in the wild, a lion attaked you and you experienced all"[57].

Nachdem Gilgameš sich entschlossen hatte, zum Zedernwald zu ziehen, um sich einen „Namen zu setzen"[58], galt die erste Sorge der Ausrüstung: „[come] my friend , I will betake myself to the forge, let them cast [hatchets *(pāšī)*] in our presence! They ... betook themselves to the forge, (where) the craftsmen were sitting down in discussion. Great hatchets *(pāšī)* they cast, they cast axes *(ḫaṣṣinī)* of three talents each. Great daggers *(patrī)* they cast: the blades *(mešelētum)* were two talents each, half a talent were the crests of their handles *(ṣiprū ša aḫīšina)*, the daggers' *(patrī)* gold mountings *(iḫzū)* were half a talent each. Gilgameš and Enkidu had a load of ten talents each."[59] Wenn ich das richtig verstehe, ist *pāšu* der Oberbegriff für die Waffen, die Gilgameš und Enkidu bei den Schmieden bestellen. Nach reiflicher Überlegung stellen diese zwei Arten von Waffen her, deren Exemplare jeweils übermenschliche 90 kg wiegen: *ḫaṣṣinnu*, von dem nur das Gesamtgewicht angegeben ist, und *patru*, dessen Gewicht sich aus drei Komponenten zusammensetzt, *mešeltum* „Klinge", *ṣiprū ša aḫīšina* „Za-

---

[54] s. S. 220 und **Opificius** in diesem Band **Abb. 6**; auch in den von Lambert zusammengestellten jüngeren Tötungsszenen ist Gilgamesh häufig im Ornat des zeitgenössischen Königs wiedergegeben (**Lambert** in diesem Band fig. **5. 6. 8**).

[55] Sallaberger 2008: 61; Edzard 1991: A 3. 8. 95. 160. Ich beschränke mich auf die Fassungen des Epos, die während der altbabylonischen Zeit bekannt waren: die sumerischen und altbabylonischen.

[56] George 2003: 176 f. OB II, 110-116. Man könnte sich auch fragen, ob die Löwen eventuell für die 7 Hilfsgeister stehen, die der Sonnengott Gilgameš auf seiner Reise mitgibt (Edzard 1993: A 36-45; B 38-50). Dagegen sprechen einerseits das gleichartige Aussehen der Löwen, andererseits deren wechselnde Zahl (2, 4, 6), die niemals 7 ergibt.

[57] George 2003: 200 f. OB III, 151 f.

[58] George 2003: 200 f. OB III 148 f.; 160; Radner 2005: 90-92.

[59] George 2003: 200 f. OB III, 161-171.

cken/Konus(?) an ihrem Griff", und *iḫzu* „Verkleidung". Dies paßt sehr gut zu den zwei Waffenarten der Reliefs. Die Axt mit Schaftloch und mit geradem Stiel (oben 2.4 c und d) = *ḫaṣṣinnu* und der Krummsäbel mit Epsilon-Klinge (oben 2.4 a) = *patru.*

Auf der Rückreise setzt sich das Gewicht der Ausrüstung von 10 Talenten anders zusammen: „the war net (*šuškallam*) of two talents and dirk (*namṣār*) of eight talents, a burden of ten talents he (Gilgameš) took up,..."[60]. Das Kriegsnetz war zwar bei den Reisevorbereitungen, die ja nur die bei den Schmieden bestellten Waffen beschreiben, nicht erwähnt, muß aber von Anfang dabei gewesen sein, und es ist wohl dieses, das auf Gilgameš's linker Schulter liegt. Eine weitere Einzelheit des Gilgamešbildes scheint im sumerischen Text der B-Fassung erwähnt zu sein[61]: „Gilgameš, der Herr von Kulaba, hielt sich einen funkelnden Stab vor die Nase", bevor er sich an den Sonnengott wandte. Dieser Stab könnte der kleine Krummstab in des Königs Linker sein.

Nach den praktischen und rituellen Vorbereitungen machten sich Gilgameš und Enkidu auf den Weg, begleitet von den guten Wünschen der Ältesten von Uruk; deren wichtigster Ratschlag lautete, sich täglich mit frischem Wasser zu versorgen[62]. In einem seiner Albträume während der Reise wird Gilgameš vom Schrecken erlöst durch einen, der ihm Wasser zu trinken gibt; dieser wird von Enkidu als der vergöttlichte Lugalbanda, der Vater des Gilgameš, identifiziert[63]. Es erscheint naheliegend, in der Gestalt im Falbelrock, aber ohne Hörnerkrone den vergöttlichten Lugalbanda zu erkennen, der, wo immer vonnöten, Gilgameš auf seinem Zug durchs Gebirge mit lebenspendendem Wasser versorgt.

Der dominante König Gilgameš, ausgerüstet mit einem Kriegsnetz und mächtigen Waffen, überwindet mit seinem Diener Enkidu zahlreiche Gebirge (angedeutet durch die zwei horizontalen Schuppenbänder). Das angestrengte Laufen ist wohl durch die angewinkelten Arme visualisiert (vgl. Läufer auf altsyrischen Siegeln und heutige Jogger). Gestärkt werden sie unterwegs durch Wasser, das ihnen Lugalbanda reicht. Sie sind auf der Suche nach Huwawa, der in einem riesigen Waldgelände irrlichtert. Seiner Form als Kopffüßler entspricht im Epos ein gewisses Desinteresse an Huwawas Körperbau, während sein Gesicht mehrfach beschrieben[64], seine Füße manchmal erwähnt sind[65]. Ein genialer Künstler fing eine ganze Geschichte in einem Bild ein, indem er nicht Episoden darstellte sondern die Essenz der Erzählung bildlich komprimierte.

60 George 2003: 264 f. Ishchali 36' f.
61 Edzard 1993: 19 f. B 31.
62 George 2003: 200 f. OB III 268-271.
63 George 2003: 248-251 OB Harmal 9. 14-15.
64 Edzard 1993: B 85-88; id. 1991: A 99-102; George 2003: OB III 110 f.; 197 f.
65 Edzard 1993: B 106 f.; id. 1991: A 127 f.

Wie andere Terrakottareliefs dürften auch diejenigen dieser Gruppe ein größeres Monument aus widerstandsfähigem Material reproduzieren. Eine steinerne Stele könnte das Original gewesen sein. In einem seiner Träume auf dem Sterbebett konfrontieren die Götter Gilgameš mit seinen Leistungen, darunter: „bien des routes parcourues, le Cèdre, l'Arbre unique, descendue de sa montagne, Huwawa abattu dans la forêt; tu as dressé tant de stèles pour les générations futures, qui resteront à jamais...“[66]. Mögen auch die originalen Stelen mit der Darstellung von Gilgameš's Zug zum Zedernwald nicht erhalten geblieben sein, so geben uns doch die zahlreichen Wiedergaben dieser Stelen in Terrakottareliefs eine Vorstellung von ihrem Aussehen.

Dank

Für Herstellung und Bereitstellung von photographischen Vorlagen danke ich vielmals John Curtis, London; Margarete van Ess, Berlin; Bernd Gackstätter, Frankfurt; Eric Gubel, Brüssel; Barthel Hrouda, München; Othmar Keel, Fribourg; Manfred Krebernik, Jena; Lutz Martin, Berlin; Leonardo Pajarola, Fribourg; Hans Ulrich Steymans, Fribourg; Daphné Vicaire, Paris; Cornelie Wolff, München; Carolien van Zoest, Leiden.

LITERATURVERZEICHNIS

Afanasieva, Veronika, 1979, Gilgamesh i Enkidu, Moskau.

Barrelet, Marie-Thérèse, 1968a, Figurines et reliefs en terre cuite de la Mésopotamie antique I (Bibliothèque Archéologique et Historique 85), Paris.

— 1968b, „Remarques sur une découverte faite à Tell al Rimah: ‚Face de Humbaba' et conventions iconographiques“: Iraq 30, 206-214.

Böhl, F. M. Th., 1935, „Beeldwerkjes van terracotta“: Jaarbericht van het Vooraziatisch-Egyptisch Gezelschap Ex Oriente Lux 3, 152f.

Boehmer, Rainer M., 1965, Die Entwicklung der Glyptik während der Akkad-Zeit (Untersuchungen zur Assyriologie und Vorderasiatischen Archäologie 4), Berlin.

Bonnet, Hans, 1926, Die Waffen der Völker des Alten Orients, Leipzig.

Calmeyer, Peter, 1969, Datierbare Bronzen aus Luristan und Kirmanshah (Untersuchungen zur Assyriologie und Vorderasiatischen Archäologie 5), Berlin.

Cavigneaux, Antoine – Al-Rawi, Farouk N. H., 2000, Gilgameš et la mort. Textes de Tell Haddad VI (Cuneiform Monographs 19), Groningen.

Collon, Dominique, 1980-1983, „Krummstab“, in: Reallexikon für Assyriologie und Vorderasiatische Archäologie 6, 252f.

— 2002, “The Depiction of Giants”, in: Lamia al-Gailani-Werr et al. (eds), Of Pots and Plans. Fs. David Oates, London, 32-46.

Cros, George, 1910, Nouvelles fouilles de Tello, Paris.

---

[66] Cavigneaux – al-Rawi 2000: 56, M 52-55.

Dalley, Stephanie, 1984, Mari and Karana. Two Old Babylonian Cities, London – New York.
Danthine, Hélène, 1937, Le palmier-dattier et les arbres sacrés dans l'iconographie de l'Asie occidentale ancienne, Paris.
Delougaz, Pinhas, 1990, Old Babylonian Public Buildings in the Diyala Region, (Oriental Institute Publications 98).
Deshayes, Jean, 1960, Les outils de bronze de l'Indus au Danube, IVe au IIe millénaire, Paris.
Douglas Van Buren, Elizabeth, 1933, The Flowing Vase and the God with Streams, Berlin.
Edzard, Dietz O., 1991, „Gilgameš und Huwawa A II. Teil": Zeitschrift für Assyriologie und Vorderasiatische Archäologie 81, 165-233.
— 1993, „Gilgameš und Huwawa". Zwei Versionen der sumerischen Zedernwaldepisode nebst einer Edition von Version „B" (Bayerische Akademie der Wissenschaften phil.-hist. Kl 4).
George, A. R., 2003, The Babylonian Gilgamesh Epic, Oxford.
Goetze, Albrecht, 1947, Old Babylonian Omen Texts (Yale Oriental Series Babylonian Texts X), New Haven.
Green, Anthony R., 1993-1997, „Mischwesen B § 3.1; 3.3", in: Reallexikon für Assyriologie und Vorderasiatische Archäologie 8, 248-250.
Gubel, Eric – Overlaet, Bruno, 2007, Trésors de l'antiquité. Proche-Orient et Iran. De Gilgamesh à Zenobie. Antiquités du Proche-Orient aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, Brüssel.
Hillen, C., 1953, "A Note on Two Shaft-hole Axes": Bibliotheca Orientalis 10, 211-215.
Hrouda, Barthel, 1981, Isin-Išān Baḥrīyāt II, München.
— 1992, Isin-Išān Baḥrīyāt IV, München.
Jastrow, Elisabeth, 1941, „Abformung und Typenwandel in der antiken Tonplastik": Opuscula Archaeologica 2, 1-28.
Kenyon, Kathleen M., 1955, "A Crescentic Axehead from Jericho and a Group of Weapons from Tell el Hesi": Institute of Archaeology Annual Report 11, 10-18.
Klengel-Brandt, Evelyn – Cholodis, Nadja, 2006, Die Terrakotten von Babylon im Vorderasiatischen Museum in Berlin (Wissenschaftliche Veröffentlichungen der Deutschen Orient Gesellschaft 115).
Kraft, Hartmut, 1982, Die Kopffüßler. Eine transkulturelle Studie zur Psychologie und Psychopathologie. Stuttgart.
Kühnert-Eggebrecht, Eva, 1969, Die Axt als Waffe und Werkzeug im alten Ägypten (Münchner Ägyptologische Studien 15), Berlin
Lambert, Wilfred G., 1987, "Gilgamesh in Literature and Art: The Second and First Millennia", in: Ann E. Farkas – Prudence O Harper – Evelyn B. Harrison, Monsters and Demons in the Ancient and Medievel Worlds (The Franklin Jasper Walls lectures 10), Mainz, 37-52.
Legrain, Leon, 1930, Terra-Cottas from Nippur, Philadelphia.
Lutz, Joachim, 2004, „Röntgenfluoreszenzanalysen", in: Harald Hauptmann – Ernst Pernicka, Die Metallindustrie Mesopotamiens von den Anfängen bis zum 2. Jahrtausend v.Chr. (Orient-Archäologie 3), 109-149.

Marchetti, Nicolò, 2009, "Divination at Ebla during the Old Syrian Period: The Archaeological Evidence", in: J. David Schloen, Exploring the *Longue Durée*. Essays in Honor of Lawrence E. Stager, Winona Lake, 279-295.

Matthiae, Paolo, 1980, „Sulle asce fenestrate del ‚Signore dei capridi'": Studi Eblaiti 3, 53-62.

— 1984, I tesori di Ebla, Rom – Bari.

Maul, Stefan M., 2005, Das Gilgamesch-Epos, München.

Maxwell-Hyslop, Ruth, 1949, "Western Asiatic Shaft-hole Axes": Iraq 11, 90-130.

— 2002, "Curved Sickle-Swords and Scimitars", in: Lamia Al-Gailani Werr et al. (eds), Of Pots and Plans, Papers on the Archaeology and History of Mesopotamia and Syria presented to David Oates in Honour of his 75th Birthday, London, 210-217.

McCown, Donald E. – Haines, Richard C., 1967, Nippur I (Oriental Institute Publications 78), Chicago.

Meissner, Bruno, 1934, Die babylonischen Kleinplastiken. Texte und Materialien der Frau Prof. Hilprecht Collection IV, Leipzig.

Miglus, Piotr A., 2005, „Die ankerlose Ankeraxt. Verbreitung und Datierung einer altorientalischen Bronzewaffe", in: P. Bielinski – F. M. Stepniowski (eds), Aux pays d'Allat. Mélanges offerts à Michal Gawlikowski, Warschau, 161-187.

Miron, Eli, 1992, Axes and Adzes from Canaan (Prähistorische Bronzefunde IX), Stuttgart, 19.

Moorey, P. R. S., 1975, "The Terracotta Plaques from Kish and Hursagkalama, c. 1850 to 1650 B.C.": Iraq 37, 79-99.

— 1978, Kish. Excavations 1923-1933, Oxford.

— 2005, Ancient Near Eastern Terracottas with a Catalogue of the Collection in the Asmolean Museum, Oxford.

Moortgat, Anton, 1967, Die Kunst des Alten Mesopotamien, Köln.

Müller, Hans Wolfgang, 1987, Der Waffenfund von Balâṭa-Sichem und Die Sichelschwerter, München.

Müller-Karpe, Andreas, 1994, Altanatolisches Metallhandwerk, Neumünster.

Müller-Karpe, Michael, 2004, „Untersuchte Metallobjekte aus Mesopotamien", in: Harald Hauptmann – Ernst Pernicka (eds), Die Metallindustrie Mesopotamiens von den Anfängen bis zum 2. Jahrtausend v.Chr. (Orient-Archäologie 3), Rahden / Westf., 1-89.

Nicholls, R. V., 1952, "Type, Group and Series: A Reconsideration of Some Coroplastic Fundamentals": The Annual of the British School at Athens 47, 217-226.

Opificius, Ruth, 1961, Das altbabylonische Terrakottarelief (Untersuchungen zur Assyriologie und Vorderasiatischen Archäologie 2), Berlin.

— 1962, „Ein altbabylonischer Kriegsgott": Archäologischer Anzeiger 1962, 857-861.

Otto, Adelheid, 2000, Die Entstehung und Entwicklung der Klassisch-Syrischen Glyptik, Berlin.

Radner, Karen, 2005, Die Macht des Namens, Altorientalische Strategien zur Selbsterhaltung (SANTAG 8), Wiesbaden.

Sallaberger, Walther, 2008, Das Gilgamesch-Epos. Mythos, Werk und Tradition, München.

Seidl, Ursula, 1989, Die babylonischen Kudurru-Reliefs (Orbis Biblicus et Orientalis 87), Freiburg/Schweiz – Göttingen.

Shaffer, Aaron – Wasserman, Nathan – Seidl, Ursula, 2003, „Iddi(n)-Sîn, King of Simurrum: A New Rock-Relief Inscription and a Reverential Seal“: Zeitschrift für Assyriologie und Vorderasiatische Archäologie 93, 1-52.

Smith, George, 1876, The Chaldean Account of Genesis, London.

Smith, Sidney, 1924, “The Face of Humbaba”: Annals of Archaeology and Anthropology 11, 107-114.

— 1926, “The Face of Humbaba”: Journal of the Royal Asiatic Society 440-442.

— 1933, “Sumerian and Babylonian Antiquities”: The British Museum Quarterly 8, 41-43.

Solyman, Toufic, 1968, Die Entstehung und Entwicklung der Götterwaffen im alten Mesopotamien und ihre Bedeutung, Beirut.

Speleers, Louis, 1932, „Nos nouveaux bronzes perses“: Bulletin des Musées Royaux d’Art et d’Histoire IIIe série, 4e année no. 3, mai 1932, 56-71.

Spycket, Agnès, 1981, „Figurines de terre cuite du chantier sud-est (Südostabschnitt)“, in: Hrouda 1981, 71-75.

— 1992, „Les figurines de terre cuite 1986, 1988-1989 (9e-11e campagnes)“, in: Hrouda 1992, 56-73.

Stone, Elizabeth C., 1987, Nippur Neighborhoods, SAOC 44, Chicago.

Strommenger, Eva, 1972-1975, „Herrscher § 3.2“, in: Reallexikon für Assyriologie und Vorderasiatische Archäologie 4, 346-348.

Tallon, Françoise, 1987, Métallurgie susienne. De la fondation de Suse au XVIIIe avant J.-C. I. II, Paris.

Thureau-Dangin, François, 1925, „Ḫumbaba“: Revue d’Assyriologie 22, 23-26.

Thureau-Dangin, François – Dunand, Maurice, 1936, Til-Barsib, Paris.

Tubb, Jonathan N., 1982, “A Crescentic Axehead from Amarna (Syria) and an examination of similar Axeheads from the Near East”: Iraq 44, 1-12.

Wiggermann, F. A. M., 1993-1997, „Mischwesen A, § 7.1; 7.3“, in: Reallexikon für Assyriologie und Vorderasiatische Archäologie 8, 242.

Wilcke, Claus, 1972-1975, „Ḫuwawa/Ḫumbaba“, in: Reallexikon für Assyriologie 4, 530-535.

— 1994, „Personal eines Enlil-bâni-Palastes in Isin“, in: Peter Calmeyer et al. (eds), Beiträge zur Altorientalischen Archäologie und Altertumskunde. Festschrift für Barthel Hrouda zum 65. Geburtstag, Wiesbaden, 303-314.

Woolley, Sir Leonard, 1976, The Old Babylonian Periods (Ur Excavations 7), London.

Wrede, Nadja, 2004, Uruk. Terrakotten I (Ausgrabungen in Uruk-Warka Endberichte 25), Mainz am Rhein.

Humbaba, the Bull of Heaven and the Contribution of Images to the Reconstruction of the Gilgameš Epic

Tallay Ornan

A consistent correspondence between content and form found in most of the second- and first-millennium representations of the killing of Humbaba and the Bull of Heaven permits us to relate earlier, similarly composed pictorial depictions to the Gilgameš tales. The varying details and accompanying motifs depicted alongside the slaying of the Bull of Heaven or Humbaba, and the frequent divergence of the pictorial renditions from the known texts, may hint at a large number of oral traditions and/or a large corpus of texts dealing with the Gilgameš tales that have not reached us. An important role in the dissemination of the Epic in the ancient Near East and beyond may be assigned to the representations related to the Epic from North Syria and Israel/Palestine. The almost complete loss of first-millennium west Semitic writing, which probably included the Gilgameš literature, makes the western representations the only extant evidence for the presumed contemporary translations of the Epic into West Semitic languages. The visual records and their analysis, then, may assist in reconstructing the development of the stories about Gilgameš that first probably were orally told or sung, then transmitted in pictures, and later put into writing.

Die formal übereinstimmenden Darstellungen der Tötung des Humbaba und des Himmelsstiers im 1. und 2. Jt. erlauben es, ältere, ähnlich zusammengesetzte Bilder mit den Erzählungen über Gilgameš zu verbinden. Unterschiedliche Details und Begleitmotive, die bei der Tötung des Humbaba und des Himmelsstiers zu sehen sind, dürften auf reiche mündliche Überlieferungen und/oder Textsammlungen über Gilgameš hinweisen, die nicht auf uns gekommen sind. Den auf das Epos bezogenen Abbildungen aus Nordsyrien und Israel/Palästina kann eine wichtige Rolle bei der Verbreitung des Epos zugesprochen werden. Der fast vollständige Verlust westsemitischer Schriftzeugnisse aus dem 1. Jt., die wahrscheinlich Gilgameš-Literatur einschlossen, macht die Abbildungen aus dem Westen zu den einzigen Belegen für anzunehmende zeitgenössische Übersetzungen des Epos in westsemitische Sprachen. Die Bilder und ihre Analyse dürften es erlauben, die Entwicklung der Geschichten über Gilgameš zu rekonstruieren. Sie wurden zunächst mündlich vorgetragen, dann abgebildet und später verschriftlicht.

1. Introduction[1]

Since 1872, when George Smith introduced the modern world to the story of Gilgameš, or 'He who Saw the Deep' (*ša naqba īmuru*) as it is entitled in the Standard Babylonian version, interest in the adventures of this ancient hero has never waned. This interest, and the concomitant investigative efforts devoted to Gilgameš, were fuelled by the appearance of a flood story in Tablet XI of the Epic that appeared to support a connection between the Bible and the ancient Near East. Among the numerous issues addressed by scholars, one finds repeated efforts to link visual depictions to specific events mentioned in the various versions of the written narrative – efforts that are characterized at times by more than a little uncertainty.[2] This vagueness stems from the difficulty of identifying a visual scene with what is related in a given written version or versions, a difficulty not confined to images relating to the Gilgameš narrative(s), inasmuch as the link between pictorial representation and written expression has remained one of the great problems in deciphering ancient Near Eastern art, including that of Mesopotamia. This difficulty derives mainly from the usual lack of identifying labels in ancient Near Eastern imagery, in contrast, for example, to the close correspondence between text and image in Greek imagery, where one finds short descriptive legends accompanying pictorial depictions on vase paintings dating from the mid-seventh century onwards.[3]

Despite the general lack of correspondence between text and image in Mesopotamian art, however, short legends identifying specific images do already occur on some Mesopotamian monuments of the mid-third millennium, such as a stela and plaques of Ur-Nanše, and stelae of Eannatum, Sargon, Gudea and Ur-Namma.[4] Later, short labels are placed next to divine symbols on some *kudurru*s and a label identifying a specific location, the *bit nathi*, which formed part of the Ishtar enclosure at Nineveh, appears on the late Middle Assyrian White Obelisk from Nineveh.[5]

The use of explanatory labels increased during the first millennium in Assyrian monumental art, and one finds the names of besieged towns written on Assyrian wall reliefs from the time of Tiglath-pileser III and Sargon.[6] During the late eighth and seventh centuries, wall slabs with pictorial scenes of Sennacherib and Ashurbanipal included enlarged labels, termed 'epigraphs'. These epigraphs describe the specific episode in which they

---

1 A shorter version of this article was published in Ornan 2003 (Hebrew).

2 E.g. Amiet 1960a; Offner 1960; Green 1997; Frayne 1999; Kelly-Buccellati 2006.

3 Snodgrass 1998, 54.

4 Suter 2000, 211.

5 Herles 2006, 46-48; Börker-Klähn 1982, no. 132a; Grayson 1991, 254-256 (A.O.101.18).

6 E.g. Barnett and Flakner 1962, 24, pl. 62 (Tiglath-pileser III); Albenda 1986, pls. 123, 126, 138 (Sargon).

are embedded, such the legend describing the culminating scene of the representation of the siege of Lachish in room XXXVI of the South West Palace of Sennacherib at Nineveh.[7] Considering the (admittedly limited) use of descriptive labels even in early Mesopotamian art, and in particular their use in the eighth and seventh centuries during the heyday of the westward dissemination of Assyrian/Babylonian culture,[8] we may suggest that it was the Near Eastern practice that inspired the Greek vase painter to add identifying inscriptions to his pictorial representations.

Regarding the visual representations related to the Gilgameš narrative, however, most of the relevant depictions appear on miniature artefacts, mainly on seals, on which no written legends relating to the depicted theme are found. Moreover, Mesopotamian explanatory labels usually appear on representations of a reality referring, particularly during the first millennium, to martial compositions, while mythical or epic renderings, like those depicting the legendary figure of Gilgameš, are not accompanied by written identifying labels. Indeed, the latter situation is not exclusive to the depictions related to the Gilgameš Epic and is a general characteristic of Mesopotamian art. Even where text and image are juxtaposed, there is not necessarily a self-evident connection between them. For example, the scenes of the king accompanied by protective *apkallu*, which appear in reliefs in the throne room of Ashurnasirpal II in the North West Palace at Nimrud, are not mentioned at all in the Standard Inscription engraved on these slabs.[9] At times the correspondence between text and image is even more complicated. For example, on the late eighth-century Seal of Destinies of Sennacherib, known from its impression on the Vassal Treaties (the Succession Tablet) of Esarhaddon, Mulissu, who is represented on the seal, is not mentioned in its inscription, while the god Aššur, although shown on the seal, does not hold the 'reins of the universe' as noted in the legend of the seal.[10] Consequently, the relation of pictorial evidence to episodes or motifs from the Gilgameš narrative(s) must be based on iconographic considerations as well as its analysis in relation to the written account(s). Exceptions to this rule, however, are Old Babylonian clay plaques representing the head of Humbaba, whose identification is based on a plaque inscribed with a legend mentioning Humbaba.[11]

Among the visual representations that have been linked over the years with the Gilgameš Epic, two scenes in particular have been recognized by most scholars as reflecting or connected to the narrative: the vanquishing of Humbaba and the Bull of Heaven by Gilgameš and Enkidu. The render-

---

[7] Barnett *et al.* 1998, 104, pls. 342-343 (Sennacherib, room 36), 95, 97, 100, pls. 288-289, 292-293, 296-297 (Ashurbanipal, room 33).

[8] Parpola 2003.

[9] Lambert 1987, 37.

[10] George 1986, 142.

[11] Smith 1924.

ing of the slaying of Humbaba on a terracotta plaque was identified by Opitz as early as 1929 ('The Opitz terracotta', below) and the depiction of the killing of the Bull of Heaven was recognized by Opificius in 1970 and, independently, by Lambert in 1987. That these episodes are the only two of the five Sumerian written stories[12] that reappear in the Babylonian versions of the Epic should be stressed at the outset, since their appearance both in pictorial records and in the Sumerian and Akkadian literary versions speaks for their popularity in Mesopotamia from the earliest manifestation of the tale(s), either in words or pictures.

In the current discussion of two unprovenanced objects depicting the killing of Humbaba and the Bull of Heaven which join the growing corpus of representations alluding to the deeds of the two heroic companions, emphasis will be placed on the pictorial composition typifying most of the scenes in question. The apparent link between the subject matter alluding to the Gilgameš tale(s) and a specific pictorial layout, comprising two heroes subduing a mutual opponent located between them, makes the killing of Humbaba and the Bull of Heaven a distinct pictorial representation to be found on a variety of objects dating from the third to mid-first millennia. The suggestion that third-millennium pictorial renditions allude to the killing of Humbaba and the Bull of Heaven will help us to examine the possible contribution of the visual evidence to the reconstruction of the history of the Epic.

2. The Objects

2.1 The slaying of the Bull of Heaven on a Neo-Babylonian cylinder seal (**figs. 1-2**)

According to the story narrated in Tablet VI of the Epic, the Bull of Heaven is slaughtered by Gilgameš and Enkidu after being sent to wreak destruction upon the city of Uruk, where Gilgameš reigns. The Bull of Heaven is sent by Anu at the request of his daughter, the goddess Ishtar, to avenge Gilgameš's rejection of her sexual advances.[13] In the visual depictions identified as the subjugation of the Bull of Heaven, the bull appears in the centre of the composition flanked by Gilgameš and Enkidu, who on some first-millennium cylinder seals are differentiated from one another by the gestures of the hands.[14] The cylinder seal discussed here, formerly part of the Hahn-Voss collection and now housed in the Israel Museum, is made of translucent rock crystal.[15] The chipped top and bottom of the seal indicate that originally it had two metal caps, probably made of precious

---

12 George 2003, 4-17.
13 George 2003, 404-406, 470-478, 616-631.
14 Lambert 1987, 48-51, pl. 11:23-28; Green 1997, 139, figs. 9-10.
15 Israel Antiquities Authority no. 65-227, h. 2.7, d. 0.9 cm.

metal. The design is rather worn and shallow and does not reveal an intensive use of a boring technique, although a drill was used to mark the joints of the buttocks and legs. Linear engraving was used for the eyes, cloak and dress, and the wings were probably made by a cutting wheel.

The seal depicts a winged bull facing right with a subduing hero on either side. Near the bull's head is a figure dressed in a knee-length kilt, a long dress that covers his left leg, leaving his right leg exposed, and a cloak. The fringed cloak is spread out behind the hero's back.[16] Although we cannot trace the fastening of the cloak to the lower garment, the identical decoration on the two garments, composed of two or three horizontal lines, implies that they belong to a single sheet of cloth that served as a cloak with a long train draped over the back. At the hero's waist is a broad sash. In his right hand he holds a dagger to the bull's head, while his left hand grasps the bull by one horn. On his head he wears a rectangular head-covering whose details are not clearly visible. The figure on the left, who stands behind the bull, wears a wide sash and similar knee-length kilt but has no cloak. His headdress, a rounded hat engraved with vertical lines, also differs from that of the right-hand figure. In his left hand he holds a long weapon with which he strikes the bull on its back, while with his right arm he brandishes a club-like weapon. His left leg tramples the bull. The pose of the bull is rather unusual for ancient Near Eastern art, in which bulls are usually depicted standing or charging. The winged bull here is depicted as about to crouch; it leans on its bent hind legs and left foreleg, whereas the right foreleg is bent back in the manner characteristic of reclining bulls.

This stance of the bull, though, which was perhaps intended to convey the moment of its collapse, is found in other depictions classified as the subduing of the Bull of Heaven by Gilgameš and Enkidu, for example on an Assyro-Babylonian cylinder seal on which a goddess is added to the depiction of the killing of the bull (**fig. 3**).[17] Several features of this seal, such as the cloak worn above a short kilt exposing one leg, are prevalent in Assyrian scenes; the round head-covering of the short-kilted hero is typical of Babylonian seals, and the way he tramples the bull recalls the Israel Museum seal, which we similarly classify as an Assyro-Babylonian work of the late ninth or eighth century.

The figure on the right of the Jerusalem seal (**fig. 1 and 2**) should be identified with Gilgameš, while the one on the left is Enkidu. This is borne out by the figures' respective poses and activities: the right-hand figure must be Gilgameš because of his proximity to the bull's head and because he is the one who stabs the celestial beast, while the left-hand figure represents Enkidu as he stands behind the beast, as described in the text. In con-

---

[16] For a similar train hanging down the back, see e.g. Paley 1976, 88, pl. 4.

[17] Collon 2001, 174, no. 340; Green 1997, fig. 10.

trast to other representations of the slaying of the Bull of Heaven in which, as narrated in the text, Enkidu holds the bull's tail, here he holds a weapon with which he strikes the bull's back. The identification of the two figures is supported by their dress: Gilgameš, the main protagonist and king of Uruk, is shown in regal attire, while Enkidu, the former wild man, is dressed in a short garment.[18]

Stabbing a bull between the horns with a dagger, as described in the Gilgameš Epic and as depicted in glyptic scenes of the slaying of the Bull of Heaven, is not typical only of Gilgameš-Enkidu scenes but is also found in first-millennium monumental art. For example, on a slab located left of the throne in room B of the North West Palace at Nimrud, Ashurnasirpal II defeats a bull while riding on his chariot.[19] The king vanquishes the beast by holding one horn in his left hand and plunging between the horns a dagger held in his right hand (**fig. 4**). The depiction of the bull's stabbing on the wall relief, which echoes the killing of the Bull of Heaven by Gilgameš and Enkidu as described in the Epic and shown in contemporary representations, was not incidentally included in the decorative program of Ashurnasirpal's throne room in the North West Palace. When combined with the other compositions of room B, particularly the adjacent slaying of the lions, the stabbing of the bull most probably alluded to the heroic act of Gilgameš. Depicting the king in this particular heroic act aspired to elevate Ashurnasirpal by comparing him to the legendary ancient king of Uruk.[20]

2.2 The slaying of Humbaba on a north-west Iranian bronze sword (**figs. 5-9**)

A scene depicting the killing of Humbaba is executed in openwork on the hilt of a bronze sword attributed to north-western Iran.[21] The sword consists of a blade with a raised rib and a separately cast hilt (**fig. 5**). The cylindrical hilt is hollow and is topped by a wider ring that enhances the grasp. The lower part of the hilt ends in a crescent-shaped guard that connects it with the blade. The scene appears between the hilt's ring and the guard. Three ridges run across the hilt and are slightly raised above the larger figures of Humbaba and a woman holding her breasts. The figures that make up the scene turn towards the person holding the sword (**figs. 6-8**).

---

18 Cf. **Lambert** 1987, p. 50, **figs. 23-27** and **figs. 3, 5-6** (the killing of Humbaba); Green 1997, note 8; George 2003, 101, fig. 1.

19 Layard 1849, pl. 11.

20 Watanabe 2002, 75. For the lion hunt in Assyria see Weissert 1997; Strawn 2005, 165-172.

21 Israel Museum, OS 2220.66, L. (including hilt) 74 cm. Although broken into two parts that do not join, test carried out by the Institute of Earth Sciences of the Hebrew University of Jerusalem (28 December 1994) revealed the same amounts of copper and tin, indicating the two parts were made of the same alloy.

Large swords of this kind, characterized by a prominent blade rib and a crescent-shaped guard, have been discovered in north-western Iran and dated to the early first millennium.[22] Although the hilts of these swords are usually flat, with occasional wooden or ivory inserts, some have rounded and openwork decoration.[23] Objects made of openwork depicted with human, animal and hybrid figures are prevalent among the bronze artefacts originating from north-western Iran and dated to the beginning of the first millennium, particularly horse cheek pieces and brooches with rounded heads.[24] Moreover, the composition of two figures grasping a third one positioned between them, typical of scenes of the slaying of Humbaba, appears on other artefacts from this region.[25] And despite the fact that no other depictions of the slaying of Humbaba are known on north-west Iranian swords, such renderings do appear on other objects from the same period and region: Humbaba's defeat is depicted, alongside many other scenes, on the golden bowl from Hasanlu whose attribution to the early first millennium is not implausible (**fig. 10**).[26] The theme also appears on two other unprovenanced objects attributed to north-western Iran: a bronze goblet and a cylinder seal in provincial Iranian style dated to the ninth or eighth century.[27]

Two figures vanquishing a rival and a nude woman holding her breasts are depicted on the sword hilt (**fig. 9**). Of the central figure of the combat scene, only the large head, chest and arms have survived. Its right arm is raised and held by the figure standing to the left, while its left arm hangs down and is grasped by the left hand of the figure standing on the right. The head of the central figure faces the front and is very large, in disproportion to the two subduing figures.[28] It wears a flat head-covering decorated with fine vertical lines, its eyes are wide and prominent and its mouth is large and wide open (**figs. 6, 9**). The large front-facing head, prominent eyes and large wide-open mouth resemble representations of Humbaba found on Old Babylonian clay plaques, one of which bears an inscription mentioning the monster, and recall renderings showing its slaying.[29] On

---

22 Moorey 1971, 72-74, 78-79, nos. 49, 57, 58; Muscarella 1988, 100, 102-103; Pigott 1989, 67.

23 Muscarella 1988, 99, no. 163.

24 E.g. Moorey 1971, 72-74, 78-79, nos. 49, 57, 58. Muscarella 1988, 100, 102-103.

25 Moorey 1971, nos. 128-129; Löw 1988, 290-292.

26 Winter 1989, 90-92, 95.

27 Calmeyer 1973, 44-45, 165-169, pl. 2:1 (**Lambert** 1987, **pl. VIII fig. 5**); Collon 2001, 173-174, no. 339.

28 Compare the large image of the Humbaba-like figure on an unprovenanced electrum and silver plaque attributed to Kāmid el-Lōz in Lebanon; Hansen 1994; **Collon** 2002, **no. 6.3**.

29 On the inscribed Humbaba plaque see Smith 1924. Cf. examples of clay heads from Ur: Woolley and Mallowan 1976, pls. 85:185, 186, 188-192, 86:193, 197, pl. 132:7; from Nippur: McCown, Haines and Hansen 1976, pl. 132:7; Auerbach 1994, 182.

some of the plaques clay strips run across Humbaba's cheeks and flank its nose, terminating on the chin in two small curls indicating facial hair (e.g. **fig. 11**).[30]

Both the compositional layout and the similarity of the central figure on the sword hilt to Old Babylonian clay plaques depicting Humbaba's head identify the scene as the killing of Humbaba by Gilgameš and Enkidu. In contrast to the scene of the stabbing of the Bull of Heaven, the composition here is made symmetrical by depicting Humbaba facing forward, a layout that is found in depictions of the theme in Syrian artefacts. Despite the symmetrical arrangement, the two heroes differ somewhat from one another: the right-side figure extends his arm downward to grasp the creature's left hand, while the left-hand one stabs a dagger into Humbaba's chest with his extended arm. Thus, despite the fact that the two protagonists wear identical short garments and flat head-coverings terminating in knots at the back, the left-hand figure can be identified as Gilgameš, since it was he, according to the Standard Babylonian version, who delivered the death-blow to the monster.[31]

Alongside the slaying of Humbaba is a naked woman facing the front and holding her breasts. Her legs are tightly closed and flanking her face are two rows of three small circles standing for the hair. The woman is taller than the two heroes, her dimensions recalling those of Humbaba (**figs. 8, 9**). Although no definitive explanation for the association of the naked woman with Humbaba's killing can be offered, forward-facing naked females are at times interpreted as having a protective function.[32] Consequently, it can be conjectured that in this case too Humbaba's slaying had a protective role, conferring notions such as heroism and victory upon the owner of the sword.[33] That both the killing of Humbaba and the nude female face the person grasping the hilt may support such a hypothesis.

---

[30] E.g. Israel Museum 87.160.783, 9 x 9 cm; Opificius 1970, 287. Humbaba's typical facial features are found, for example, on an Old Babylonian terracotta plaque from Larsa: **Lambert** 1987, 46 with note 20, **pl. VIII fig. 9a-b**; Woolley and Mallowan 1976, pl. 87:204 (Ur); Klengel-Brandt and Cholidis 2006, 72-75, nos. 144-146; van Buren 1930, pl. 56, fig. 269; Barrelet 1986, 196, pl. 17:177-183 (Tello); Opificius 1961, 136-137, pl. 13:487 (Nippur).

[31] George 2003, 612 (VI:263-264).

[32] Cf. Wiggermann 1998, 52; Klengel-Brandt and Cholidis 2006, 23.

[33] Cf. Keel 1980, 277.

3. Discussion

3.1 The killing of Humbaba and the Bull of Heaven: visual formula and textual refrain

According to the nature and actions of the images involved in the killing of Humbaba and the Bull of Heaven, these depictions belong to the realm of contest scenes, manifested mainly in glyptic art. However, most of the representations of these two episodes differ from other contest scenes in the number of heroes and rivals engaged in the combat and in their interrelations, as they usually comprise two heroes subduing one rival.[34] The pictorial representations of the two heroic deeds performed by Gilgameš and Enkidu thus not only share the common source of a narrated tale, but also have a specific compositional layout that virtually turns them into a distinct group. The predominance of this specific layout in the renderings of the killing of Humbaba and the Bull of Heaven in the second and first millennia calls for a re-examination of similar earlier compositions involving two heroes and one rival, particularly when the latter is represented by either a bull or an anthropomorphic figure. Since visual narratives in ancient Near Eastern art (with the exception, at times, of earthly martial depictions) were usually expressed by culmination scenes,[35] the two killing exploits carried out by Gilgameš and Enkidu were probably also considered the most important pictorial episodes of the story. A reassessment of the character and role of the two episodes and their interrelations as they appear throughout the narrative of the Standard Babylonian version is, therefore, in order.

Lambert notes that the choice of the killing of Humbaba and of the Bull of Heaven as themes to be recorded in visual form is connected to the way in which they are recounted in Tablet VIII.[36] The two heroic deeds accomplished by Gilgameš and Enkidu, indeed, frequently appear side by side throughout the second part of the Epic. The first mention of the two deeds, originally part of the beginning of Tablet VII, is lost and is reconstructed according to the Middle Babylonian fragment (f) from Boğazköy and the Hittite 'paraphrase'. The context of the mention of the two deeds here is the gods' discussion of the offences committed by the two companions, in response to which they sentence Enkidu to death,[37] a decision that impels

34 Collon (2001, 165; 2002) termed the group the "three-figure context contest". In this regard it must be noted that the killing of Humbaba is also depicted, though less frequently, in a composition consisting of one hero and one rival, e.g. Opificius 1961, no. 487 (terracotta from Nippur); **Lambert** 1987, **pl. X fig. 19-22** (Collon 2001, figs. 2.2, 10, 4.1-3, 15, 8.1).

35 Perkins 1957, 55, 59.

36 Lambert 1987, 51.

37 George 2003, 308, 314-315, 478; Stefanini 1969.

Gilgameš to seek eternal life, thereby modifying the course of his life and the entire plot. The mention of the two heroic accomplishments in Tablet VII anticipates most of the later repetitions of the two deeds, as the killing of the Bull of Heaven here precedes the slaying of Humbaba.

The role of the killing of the Bull of Heaven and Humbaba is intensified over the course of the second part of the Epic[38] through the repetitions of the heroic accomplishments in Tablets VIII and X. Within the lengthy lament of Gilgameš over his friend in Tablet VIII, the slaying of the Bull of Heaven is mentioned first (VIII:22), and later on the killings of both the Bull of Heaven and Humbaba are repeated in this order (VII:53-54). However, most of the allusions to the defeat of the Bull of Heaven and Humbaba are found in Tablet X, which describes the journey to Ūta-napišti, beginning with Gilgameš's encounter with the brewer Šiduri and ending with Ūta-napišti's description of the divine decision to ordain mortality on human beings. The slaying of the Bull of Heaven and Humbaba is referred to when Gilgameš introduces himself to Šiduri (X:32-33). The two exploits are immediately repeated in Šiduri's response, though in reverse order, the slaying of Humbaba before the killing of the Bull of Heaven (X:38-39). The next reference to the heroic deeds of Gilgameš and Enkidu occurs during the conversation with Ur-šanabi the ferryman (X:129-130), where Gilgameš twice mentions the Bull of Heaven and only later the vanquishing of Humbaba. The final allusion to the two heroic deeds repeats the former mention and takes place when Gilgameš introduces himself to Ūta-napišti (X:229-230). The repeated allusions to the two exploits in Tablets VII, VIII and X highlight the central role assigned to these deeds within the Epic as a whole. Their appearance in Tablets VIII and X as the two well-known heroic exploits by which Gilgameš introduces himself to Šiduri, Ur-šanabi and Ūta-napišti stresses their fame and turns the relevant lines into a kind of refrain that underscores the importance of these deeds in the story and serves as one of the literary devices connecting the Epic's two parts: Tablets I-V and VI and Tablets VII-XI.[39]

The slayings of the Bull of Heaven and Humbaba are presented in the second part of the Epic in an almost balanced manner. Of the six occurrences in Tablets VIII and X, the first four mention the killing of the Bull of Heaven before that of Humbaba (VIII:53-54, X:32-33, 129-130, 229-230. Only once does the killing of Humbaba precede that of the Bull of Heaven (X:38-39). An allusion to the killing of the Bull of Heaven alone is

---

[38] According to George (2003, 48), the Standard Babylonian version is composed of two parts: the first comprises Tablets I-V and the second Tablets VII-XI, while Tablet VI is seen as connecting the two parts and Tablet XII is considered a separate text.

[39] The absence of the heroic refrain from Tablet IX, in which Gilgameš meets the scorpion-men, is probably because, in contrast to Šiduri, Ur-šanabi and Ūta-napišti, the scorpion-men recognize him as a king (George 2003, 493) and thus Gilgameš does not need to introduce himself.

found in VIII: 22, while in two cases (X:129-130 and 229-230) the Bull is mentioned as being seized and killed, while Humbaba is referred to only as 'destroyed'. These references to the heroic deeds emphasize the slaying of the Bull of Heaven in relation to the vanquishing of Humbaba. Moreover, in three of the four references to both the Bull of Heaven and Humbaba the order of the heroic deeds is inconsistent with the events narrated in the first part of the Epic, where the killing of Humbaba takes place in Tablet V while the slaying of the Bull of Heaven occurs in Tablet VI.

The reversal of the order of the heroic events that takes place between their 'actual' occurrence in the first part and their recounting in the Epic's second part is particularly conspicuous in view of their character and role in the first part, Tablets I-V and VI. The intentions and preparations involved in killing the monstrous guardian of the Cedar Forest are set out as early as Tablet II[40] and continue in the description of the journey to the Cedar Forest in Tablets III and IV. The slaying of Humbaba – which constitutes the climax of this part of the Epic, appearing at the end of Tablet V – is encountered by a listener, or a reader, who has been well prepared for this dramatic event. The killing of the Bull of Heaven, in contrast, appears suddenly, without any prior preparation or hints, only in Tablet VI. Moreover, as pointed out by George, the death of Enkidu, which marks a turning point of the plot – from one that describes heroic deeds to a narrative occupied with the search for immortality – did not necessitate the killing of the Bull of Heaven, as shown by the Old Babylonian accounts.[41] In other words, the two heroic accomplishments differ drastically from one another within the first part of the Epic but nevertheless appear as two balanced deeds, and even with a certain preference for the slaying of the Bull of Heaven, when recounted in the second part of the Epic. An explanation for this inversion of the sequence of events was offered by Wasserman, who suggested that the literary-rhetorical device of the *hysteron-proteron*, which reverses the order of events when expressed in recollections, was applied here to underline the transformation in Gilgameš's life from an active one in the first part to a contemplative one in the second part.[42]

Notwithstanding, the repetitive occurrences of the two heroic exploits indicate that they were a very well known and widespread theme, probably orally narrated or sung and consequently transmitted into common pictorial motifs. We may furthermore conjecture that the very popularity of the pictorial renderings of the slaying of Humbaba and the Bull of Heaven contributed to their inclusion within the refrain in the enlarged Standard Babylonian version compiled by Sîn-lēqi-unninnī at the close of the second millennium.[43]

---

[40] Tigay 1982, 130-139.
[41] George 2003, 23, 99.
[42] Wasserman 2005, 29-30.
[43] George 2003, 30-33.

3.2 Early attestations of the two-heroes-and-one-rival formula

The pictorial composition in which two heroes subjugate a rival placed between them already appears on a cylinder seal of the Early Dynastic Period, on which, in the lower register of the seal, two hero figures vanquish a lion with a human head. These heroes are differentiated by their eyes, their hair and the way in which they grasp the adversary: one holds the beast's tail, while the other grasps its beard, in a manner reminiscent of the later depictions of the slaying of the Bull of Heaven (**Opificius** 1970, **fig. 2**).[44] Another early manifestation of the theme may be provided by the defeat of a Humbaba-like figure by flanking heroes on an Early Dynastic seal impression from Tell Brak.[45] Combat scenes showing two human-like heroes attacking an opponent located between them subsequently became more popular, beginning in the Akkadian period.[46] A well-known Akkadian cylinder seal depicts two scenes, of which that representing the subjugation of a human image by two standing, almost identical figures was identified by Opificius as the slaying of Humbaba by Gilgameš and Enkidu (**Opificius** 1970, **fig. 10**).[47] Each of the two attacking figures raises one hand in what seems to be a smiting pose, while holding their foe in the other hand; the one on the left holds the rival by his beard and the one on the right holds his headdress. Both heroes are bearded and wear an ankle-length garment open at the front and an upturned flat conical cap. The kneeling rival faces the hero on the left, who is thereby marked as the more important of the two protagonists. The bearded rival wears a short kilt and a decorated serrated headgear. An eagle and a horned animal flank the rival. The rampant horned animal faces the more important hero on the left. A small stand with plants serves as a divider between the contest scene and a typical Akkadian depiction of Shamash with rays emerging from his back, trampling on a mountain or a structure-like element and holding a saw, his attribute. In front of the god is a bearded figure wearing a long garment. As noted by Opificius, the combination of the slaying of Humbaba with the representation of Shamash may have not been accidental since, as we know from the later written version, the god was involved in the very act of the slaying.

---

[44] Delougaz 1968, 191, fig. 14.

[45] **Collon** 2002, **fig. 2**; Matthews 1997, 133, 232, pls. 12, 45: no. 104.

[46] Collon 1982, 37. The following short survey does not include seals on which one or the two heroes have theriomorphic features, e.g. Boehmer 1965, fig. 92.

[47] Collon 1987, no. 853; 2002, fig. 2.1; Green 1997, 139. Lambert (1987, note 18) rejects the identification with the slaying of Humbaba because the identical images of the protagonists do not accord with their different status in the Sumerian account. However, for an Old Akkadian artefact a conformity with later Sumerian sources is not required. Based on the small eagle shown to the right of the kneeling defeated rival, Frankfort (1939, 133-134, pl. xxiii:a) connected the scene with seals representing the defeat of the Anzu bird, while Boehmer (1965, 82, fig. 482), related it to Shamash.

On other Akkadian seals this layout is found in depictions of a wingless bull being attacked or killed by two anthropomorphic figures. A cylinder seal from Tell Asmar depicts a half-crouching bull held by a figure on the right, clad in a short kilt, whose leg is placed on the beast's back. The bull faces another figure on the left, who strikes it with a long weapon; a large eagle is shown before the bull (**fig. 13**), interpreted by Opificius as the Bull of Heaven. Lambert rejects this interpretation mainly because the bull is represented as an ordinary beast without wings and because the eagle is not found in the written accounts: ' ...the lack of anything special about the bull and the presence of the attacking eagle (unknown in texts about Gilgamesh) are opposed to taking this as a Gilgamesh scene'.[48] However, the lack of wings on these Akkadian seals does not appear to preclude their allusion to the killing of the Bull of Heaven since, although representations of the second and first millennium portray the celestial beast with wings, neither the Sumerian nor the Standard Babylonian version mentions wings.[49] The inclusion of the wings in the pictorial depictions thus demonstrates a deviation of the artistic rendering from the text as we know it, and is to be regarded either as an element limited to the visual renderings or as being inspired by an as yet unknown written version.

Interestingly, the three-figure contest comprising two heroes and a rival is not limited in Akkadian glyptics to the defeat of a human figure or a bull, being found in other representations whose mythical background is sometimes quite obvious. An Akkadian cylinder seal from Tell Asmar depicts two deities with horned crowns standing on either side of a hybrid quadruped which has seven heads, each stemming from a long serpentine neck (**fig. 14**). Six vertical lines, perhaps representing flames, rise from the hybrid's back. The two deities are almost identical and each carries a lance-like weapon with which he stabs the multi-headed hydra-like creature. As suggested by Green, the scene represents an episode of the killing of a monster, related to the mythical cycle of the Slain Heroes who were vanquished by Ningirsu/Ninurta.[50] An Akkadian seal from Ur, incised in the same arrangement, depicts a god carrying a bow and a quiver who grasps a naked rival by his beard, while his long curl is held by a goddess standing on the other side; the involvement of deities implies that this too

[48] Frankfort 1955, pl. 65:695; **Opificius** 1970, 292, **fig. 13**; Boehmer 1965, fig. 357. An identical composition with a central defeated bull is found on two other unprovenanced cylinder seals (ibid., figs. 356, 358). Despite his reservations, Lambert (1987, 49, note 35a) notes that the resting of the foot of one of the heroes on the bull recalls the similar stance of the terracotta published by Opitz (1929, see below).

[49] ETCL t.18.1.2 (Gilgameš and the Bull of Heaven); George 2003, 616-631.

[50] Frankfort 1939, pl. xxiii; j; 1955, pl. 45:478; Boehmer 1965, 52, 166: no. 819, fig. 292; Green 1997, 5, figs. 13-14. The theme is also found in a one-hero-and-one-rival layout on a seal impression from Tell Asmar (Frankfort 1955, pl. 47:497) and on an unprovenanced Akkadian shell plaque (Muscarella 1981, 75-76, fig. 28).

is a mythological episode, not yet matched with a known text.[51] The layout of two heroes and a rival is more common, though, on seals representing a huge eagle attacked by two figures standing on either side, usually interpreted as the defeat of the Anzu bird, former gatekeeper of Enlil, which stole from him the Tablet of Destinies. The large body of the bird of prey is usually shown from above, positioned between the two vanquishing gods, as in **fig. 15**, where next to the defeating of the bird is shown another combat scene whose relation to the former is obscure.[52] On a seal from Kish a file of four gods stand to the right of the vanquishing of the eagle, possibly representing the assembly of the gods waiting for or celebrating the return of the Tablet of Destinies by Ninurta.[53] If this is correct, such Akkadian seals present short consecutive pictorial narratives comprising two events supposedly relating to or describing the Babylonian myth of Ninurta, attested in writing no earlier than the Old Babylonian period, a few centuries later.[54] It should be stressed in connection with the present discussion that the visual scene of the subduing of the Anzu does not correspond to the text as we know it, since according to the written version Ninurta kills the bird on his own, while in the glyptic renditions the bird is defeated by two gods.

The composition of two-heroes-and-one-rival is also found on later seals attributed to the Akkadian[55], post-Akkadian or Ur III periods, on which a lion takes on the role of the opponent subdued by two human figures, often shown naked or wearing a belt. Among these seals one finds a relatively large group of seals originating in Ur.[56] As the killing of lions was connected with royal imagery as early as in the Uruk period and since the killing of lions was one of the heroic deeds accomplished by Gilgameš, the archetypal legendary king of Uruk, we may speculate that these glyptic renderings too may have alluded to the Gilgameš tale (see below).

The distinctiveness of the Akkadian and post-Akkadian two-heroes-and-one-rival seals, the number of their combatant figures and their arrangement within the composition were already observed by Frankfort, who noted '… the peculiar character of the group. As a rule, on Akkadian seals,

[51] Collon 1982, no. 136; cf. Green 1997, 143.

[52] Israel Museum, Israel Antiquities Authority no. 65-74. Cf. Frankfort 1955, pl. 57:602 (Tell Asmar).

[53] Collon 1987, 178, no. 849.

[54] Boehmer 1965, figs. 323, 324 (Kish), 325, 334 (Tell Asmar), 335, 336; Collon 1982, no. 147. A related scene also alluding to the story of the Anzu bird shows it being brought to Ea or another seated god (e.g. ibid., figs. 502, 509, 510, 512-516, 519; Collon 1987, nos. 847, 848; Green 1997, 141-142, figs. 15-16).

[55] Aruz 2003, 207-208, no. 134 (jar sealing with an inscription of Naran-Sin)

[56] Collon 1982, 115-119, nos. 246, 249, 250, 252, 254, 258-261, 263-265, 267-269, 271-275; 1987, nos. 549 (Tell Atchana, reuse of Akkadian cylinder seal by Saushtstar of Mitanni), 956. Cf. Boehmer 1965, fig. 73 (central scene).

combatants appear in pairs, and not in groups of three.'[57] The Akkadian cylinder seals that apply this layout to the conflict with Humbaba or the Bull of Heaven may thus reflect a pictorial tradition only later mirrored in texts, similarly to the Akkadian representations of Etana or the Anzu bird, whose narratives were put into writing only several centuries later.[58] If we accept the identification of Akkadian pictorial renderings as referring to episodes found in the later literary renditions of the Epic of Gilgameš, we should likewise acknowledge the possible existence of oral narratives related to the Gilgameš tale(s) as early as the Akkadian period.[59]

3.2.1 The seal of Samiya servant of Shamshi-Adad

Returning to the killing of the Bull of Heaven, we will now consider a later appearance of the same formula on the eighteenth-century seal impressions of Samiya, son of Ḫayam[alik], servant of Shamshi-Adad, whose reconstruction is based on impressions revealed at Sippar, Mari and Tell Leilan (**fig. 16**). The original seal of these impressions is assigned to a north Mesopotamian-middle Euphrates and Habur area glyptic group, whose iconographic sources include Akkadian imagery.[60] And indeed, among the various themes on the impressions of Samiya, one finds a wingless bull being attacked by two heroes (**fig. 16a**, the right upper register, **16b** detail). The hero on the left holds the bull's horn with one hand and waves his right arm as though about to strike. The figure on the right holds the bull by trampling its hock and by holding its tail. The bull is grasped in a manner similar to that found on Akkadian seals and in the later scenes identified as the slaying of the Bull of Heaven by Gilgameš and Enkidu. The Samiya impressions thus follow the Akkadian prototypes of the scene and may also reflect the account narrated in the Epic.

The proposal that the subduing of the bull as shown on Samiya's seal impressions should be related to the Gilgameš stories was first raised by Amiet. However, the lack of an apparent connection between this scene and the other themes depicted on the seal, particularly the central one on the upper register in which a female deity appears within a structure that rests on a bull, made it difficult for Amiet to identify conclusively the attack on the bull as the slaying of the Bull of Heaven by Gilgameš and Enkidu.[61] Notwithstanding, the incorporation of a scene from the Gilgameš Epic within a large array of other visual themes lacking an apparent connection is seen on first-millennium north Syrian monuments (below) and, more tellingly for the Samiya impressions, on the aforementioned Hasanlu

[57] Frankfort 1939, 134.
[58] Vogelzang 1988; Green 1997, 136; Penglase 1997, 51-55; George 2003, 21.
[59] George 2003, 20-22. Cf. Steinkeller 1992; Winter 1996, 18-19.
[60] Otto 2000, 102 (no. 415), 150-151, pl. 34.
[61] Amiet 1960b, 222, 224, fig. 7.

gold bowl (**fig. 10**). The scene conveyed on the bowl, identified as the killing of Humbaba, is found on the lower register of the bowl. It shows a kneeling figure whose head faces the front, held by the wrists and hair by two identical heroes, whose kneeling stance is unique since they are usually shown standing. The large forward-facing head of the victim recalls that of Humbaba in other depictions, including the northwest Iranian sword hilt discussed above. The role of the slaying of Humbaba on the Hasanlu bowl, whose main subject matter is commonly interpreted as relating to the myth of the Hittite-Hurrian storm god, is unclear. It is of interest, though, that the slaying of Humbaba appears in close proximity to three other scenes that may be related to it. To the right of the killing of Humbaba, on the same plane, is a child being handed to an enthroned male figure, and above it are an eagle carrying a woman and a goddess on a lion.[62] These depictions, as will be discussed below, may reflect variants of the Gilgameš tale that included details such as the infant Gilgameš and a person riding on an eagle, which are not found in the written texts that have reached us. In any case, the very depiction of the subduing of Humbaba among the various pictorial scenes on the Hasanlu bowl recalls the composition on the seal impressions of Samiya and supports an identification of this scene as depicting Gilgameš and Enkidu killing the Bull of Heaven.

3.2.2 The Opitz terracotta

That some depictions of the slaying of both Humbaba and the Bull of Heaven include details or nuances that diverge from the textual versions of the Gilgameš Epic is demonstrated by the very first item identified as the killing of Humbaba by Opitz. As an unprovenanced artefact, its dating was based on comparative stylistic and iconographic features attributing it to the first half of the second millennium (c. 2000-1600 BCE) or, more specifically, the Old Babylonian period (**Opificius** 1970, **fig. 5**).[63] The plaque exhibits several unparalleled features that differ from other known depictions of the theme and from what is known textually. Yet, as noted by Lambert, these modifications from the texts do not preclude the connection of the scene to the Gilgameš Epic: 'However, these matters [variations in visual details from the text] are not fatal objections to the identification being proposed...'.[64] Most conspicuous among the unparalleled features of the plaque are the backward-falling stance, the use of feline paws and bird talons for Humbaba's feet, the long locks of hair extending to the right, and the inclusion of the standing small man on the left behind the figure identified as Gilgameš. Another exceptional detail is the portrayal of Gilgameš

---

62 Barrelet 1984, 45, 48-49, 62; Winter 1989, 92-93, 95. Cf. Opificius (1970, 289-290) on the Hurrian agency in the transmission of the theme in north Syria and Anatolia.

63 Opificius 1961, 137-138; Lambert 1987, 44 (**Collon** 2002, **fig.3**).

64 Lambert 1987, 43, 44 and note 19 on 45-46.

with a chignon-like hairdress typical of early Mesopotamian kings, which accords well with his splayed, fan-like beard, also mainly found in portrayals of kings. These two details, indeed, classify the image of Gilgameš on the terracotta not only as a brave hero but as an archetypal Mesopotamian king.[65] This apparent royal attribution of Gilgameš is not unknown elsewhere, as the same type of fan-like beard appears on terracotta figurines depicting a figure standing on a Humbaba-type head, interpreted by some as the victory of Gilgameš over Humbaba (cf. **figs. 17, 18**).[66] The fan-like beard is found in Mesopotamian art in the Old Babylonian period (e.g. adorning the royal figure on the seal impression of Mukanišum servant of Zimrilim), but is already attested during the reign of Bur-Sin of the early Isin dynasty.[67] This type of beard echoes Akkadian imagery and its recorded manifestation in the early second millennium raises the possibility that the date of the clay plaque in question can be assigned to the late third millennium, the period of hegemony of the Ur III kings. An early date for the plaque would, indeed, accord well with Lambert's evaluation that the plaque relates more closely to the Sumerian version, 'Bilgames and Ḫuwawa'.[68]

Some support for an earlier date of the terracotta may be found in the latitudinal rectangular shape of the plaque. Although clay plaques of this form are sometimes attributed to the Old Babylonian period,[69] two similarly shaped items with motifs also found on the Ur-Namma stela support the use of this plaque form as early as the Ur III period. The artefacts in question depict Ningal seated on the lap of Nana (**fig. 19**), an image also found on the obverse of the Ur-Namma stela, and the sacrificial butchering of a bull with a priest (?) inserting his hand into the beast's belly to remove internal organ(s) for extispicy (**fig. 20**), also probably depicted on the re-

---

65 Opificius 1961, 137.

66 The Israel Museum, nos. 2003.56.28 and 87.160.789. Cf. Opificius 1961, 135-136; 1970, 287, fig. 6; Barrelet 1968, 410-411 nos. 677 (Kish), 831 (attributed to Tell Asmar); George 2003, 100, note 39.

67 Opificius 1961, 135; Barrelet 1968, 78 (and note 4), 79.

68 Lambert (1987, 43) notes three arguments that hint at the dependence of the plaque on the Sumerian version: the addition of the small man, the stabbing of Humbaba by Enkidu, and the difference in the looks of the two heroes.

69 Opificius 1961, 140-141. For similarly shaped clay plaques assigned to either the Ur III or Larsa period see Woolley and Mallowan 1976, 172, pls. 80:150, 82:152, 91:250-252. Another example of this plaque type is an unprovenanced item (Opificius 1961, 139-141, no. 496) depicting two men vanquishing a bull that recalls the killing of the Bull of Heaven, except that the figure holding the beast's horns is standing behind the bull rather than at its side. The plaque was already connected with the Gilgameš narrative by Opitz (1929, 212). The text of Bilgames and the Bull of Heaven dated to the Ur III period (Cavigneaux and Al-Rawi 1993; George 2003, 7, 11-12) may also indirectly support the attribution of this terracotta to the Ur III period. On the use of the bull hunt in Ur III royal propaganda and its probable associations with the Bull of Heaven of the Gilgameš tale, see Watanabe 2002, 74-75.

verse of the stela.[70] Association of the clay plaque with Gilgameš and his companion presented through the heroic deed of killing the monstrous Humbaba would fit very well with Ur III notions that considered Gilgameš to be the brother of the king.[71]

3.3 Representations of other motifs with the killing of Humbaba and the Bull of Heaven

Some of the representations of the killing of Humbaba and the Bull of Heaven include motifs shown next to either of the two episodes, whose direct connection with them is not self-evident. For example, a stylized tree is shown to the left of the killing of Humbaba on a first-millennium cylinder seal found at the city of Ashur (**Opificius** 1970, **fig. 11**).[72] In its hill-shaped base and lateral branches ending with pomegranates, the tree recalls one depicted on the ninth-century Assyrian cylinder seal of Mušezib-Ninurta from Sherif Khan.[73] In contrast to the tree on the Mušezib-Ninurta seal, however, which is shown below a winged disc, the tree on the Ashur seal appears on its own and thus probably had a different meaning, possibly denoting some kind of blessing. Such an interpretation would not contradict the protective role of the killing episode itself as conveying the defeat of demonic powers, a role also suggested above for the slaying of Humbaba on the Iranian bronze sword. That the defeat of Humbaba could have been understood as an icon standing for the overcoming of evil force(s) is implied by the figure of a worshipper shown next to the killing of the monster on some Assyrian cylinder seals (**Lambert** 1987, **pls. VII fig. 6, VIII fig, 8**). The very addition of a gesturing worshipper to the depictions of the subduing of Humbaba marks the scene as a venerated icon imbued with divine powers.[74]

3.3.1 The inclusion of a female figure

On a few seals depicting the death of Humbaba, female figures of various types accompany the killing scene. A woman with raised arms is added to the scene of the slaying of Humbaba on a cylinder from the Pierpont Mor-

---

[70] The Israel Museum nos. 00.24.62 (fig. 19a), 70.71.571 (fig. 19b). Ornan, forthcoming.

[71] George 2003, 108-112 (ETCL 2.4.1.1; t.2.4.1.3).

[72] **Lambert** 1987, 45, **pl. VIII fig. 7**; **Collon** 2002, **no. 2.4.8**.

[73] For the seal of Mušezib-Ninurta see Collon 2001, 86-88, no. 151. The richly patterned Ashur seal, in particular the hexagons decorating the lining of the better dressed figure, identified as Gilgameš, resemble an eighth-century Assyro-Babylonian group of elite seals. An early item of this group, which originally belonged to Eriba-Marduk, who lived in the first half of the eighth century (Collon 2003), would be closer in date to the Ashur seal.

[74] Ornan 2005, 6, 119.

gan Library (**Lambert** 1987, **pl. VII fig. 3**).[75] Similarly, women raising their arms accompany the rendition of Humbaba's defeat on two similar stamp seals from Israel: a seal from Tell Keisan, located in the coastal plain near Acre (**Steymans, Abb. 11**), and a surface find of a similar item from Tell Nagila in the northern Negev (**Steymans, Abb. 12**).[76] The dating of these seals, based on their shape and workmanship, to the late eighth and seventh centuries coincides with the period of Assyrian rule over Israel/Palestine the region. The combination of a woman raising her arms with the depiction of the killing of Humbaba on these two seals should be taken, then, as reflecting Assyrian influence on locally produced seals.

However, while a protective role may be attributed to the nude woman holding her breasts on the bronze sword, it is hard to attribute such a function to the women depicted on the Pierpont Morgan Library, Tell Keisan and Tell Nagila seals. Pointing to the raised arms of these women, Keel has proposed that they represent mourners, perhaps lamenting the death of Humbaba or the future demise of Enkidu.[77] We may even suggest that the inclusion of the mourners alludes to the main thematic theme of the Standard Babylonian version of the Epic, namely the inevitable fate of humans, epitomized by the death of Gilgameš. Although such proposals cannot be proven, the addition of mourners alongside the killing of Humbaba not only stresses the divergence of the pictorial expressions from the written ones, but also implies that the visual representations could have included interpretative elements that are hinted at but not directly described in the texts.

Two other seals depicting the slaying of the Bull of Heaven may perhaps exemplify a different role for an added female image. Women standing behind Gilgameš stabbing the Bull of Heaven are found on two first-millennium Assyrian seals: the above-noted British Museum seal (**fig. 3**) and another somewhat less well articulated one (**Opificius** 1970, **fig. 12**).[78] In both cases the female images, identified by their headgear as goddesses, form part of the scene, as is clearly conveyed by their physical involvement with the two heroes, holding the combatants by their arms or the shoulder. Based on the text, the goddess on both seals can be identified with Ishtar, who appears to be trying to prevent the killing of the heavenly creature.[79] As no mention of her physically trying to stop the bloodshed is known

[75] Porada 1948, no. 686; Keel 1980, 276.

[76] **Collon** 2002, **no. 2.4.1-2**.

[77] Collon 2002, 276-277, pl. 89:17. For the probable similar function of a female mourner with raised arms (and exposing her breasts) on an Assyrian cylinder seal see Ornan 2004, 20, fig. 17 (with bibliography therein).

[78] Caption of photograph switched with no. 13.

[79] Collon 1987, 181, no. 858; 2001, 174, no. 340; Opificius 1970, 291-292; Green 1997, 139, no. 10. A goddess accompanying the killing of Humbaba on Mitannian seal impressions from Nuzi (**Lambert** 1987, 47, **pl. VIII fig. 11**) is interpreted by Porada as part of the scene (Porada 1947, 60, pl. nos. 728, 729 and cf. nos. 768-773).

from the written sources, her inclusion here provides another case of a 'free' pictorial interpretation not based on what is actually found in the texts.[80]

3.3.2 The inclusion of the eagle

Another motif that is sometimes added to the killings carried out by Gilgameš and Enkidu is the eagle. Since it is not found in the literary rendition, its meaning or role in these scenes is open to speculation. Eagles are shown on the two Akkadian cylinder seals discussed above: the seal depicting the killings of Humbaba (**Opificius** 1970, **fig. 10**) and the Tell Asmar seal representing the killing of the Bull of Heaven (**fig. 13**). An eagle hovering above a human-headed winged bull held by a man pulling the beast's horn and a man carrying a caprid is shown on a Mitannian seal, the scene most probably reflecting the killing of the Bull of Heaven (**fig. 21**).[81] An eagle carrying a human image and hovering above a prostrate one is shown next to a depiction of the killing of Humbaba on a Mitannian seal impression from Tell Billa (**fig. 22**). [82] Two eagles attacking a stag appear on the above-noted Assyro-Babylonian cylinder seal depicting the slaying of the Bull of Heaven (**fig. 3**).

A human being carried by an eagle is known from the tale about the legendary king Etana of Kish, a narrative identified pictorially only on Akkadian cylinder seals that predate the earliest Akkadian written accounts of the story by some three hundred years.[83] Although some indirect ties between Gilgameš and Etana are reflected in literary works, including Tablet VII of the Epic in which Enkidu tells Gilgameš of his seeing king Etana in the netherworld,[84] no connection between the plots of the two stories is known. The representations that combine culmination episodes of the tales of Gilagameš and Etana may, however, reflect a certain correspondence between the two narratives, at least in non-written traditions. Particularly telling, according to Green, is the seal impression from Tell Billa on which a clearer reference to Etana, as a man borne by an eagle, is shown next to the killing of Humbaba (**fig. 22**). And, as mentioned above, an eagle carrying a human figure is depicted to the left of the killing of Humbaba on the Hasanlu bowl (**fig. 10**).[85] As the concurrences of the slaying of Humbaba

[80] What we do know of the presence of the goddess in the actual subduing of the Bull is found only in the Sumerian account, which mentions her watching the killing while standing on the wall of Uruk (George 2003, 12), a position stressing her passive involvement in contrast to what is found on the seal.

[81] Pittman 1987, 68, no. 60.

[82] Winter 1989, 95 (no photograph); Matthews 1991, 28, 32, 41, no. 43; Green 1997, 138, fig. 8.

[83] Boehmer 1965, 122-123; Selz 1998, 156.

[84] George 2003, 483, 644-645, VII:202; Selz 1998, 148-149 (#14: YBC 9875, #15).

[85] Green 1997, 135, 137-139.

and the figure-bearing eagle are found mainly on artefacts originating from the northern Mesopotamian periphery, it has been proposed that the juxtaposition of the two motifs is a trait peculiar to the Assyrian, or perhaps Hurrian, tradition that blended elements taken from the Etana story with the Gilgameš Epic.[86] The existence of a distinct northern Mesopotamian visual tradition for the slaying of Humbaba was also proposed by Lambert regarding the representation of Humbaba as the *laḫmu*-like six-curled hero shown on Assyrian and Mitannian cylinder seals.[87] Remote hints at a possible mixture of the two Mesopotamian tales may be expressed, as suggested by Green, in the legend recounted in *de natura animalium* by Aelian (170-235 CE), which relates that it was an eagle that rescued the infant Gilgameš and bore him on its back.[88]

3.4 Representations of the Gilgameš Epic in Syria and the Levant

Although most of the evidence for pictorial manifestations of the killing of Humbaba and the Bull of Heaven occurs in glyptic art, these episodes are also expressed in monumental art. Moreover, the subduing of Humbaba and possibly that of the Bull of Heaven are found on monuments located outside of Mesopotamia proper, though these are as yet confined to a certain geographical location and time span, namely several north Syrian sites and the early first millennium. Compositions of two heroes fighting one rival are sculpted on stone reliefs from Tell Halaf, Carchemish and Sakçegözü, some of which were classified by Orthmann as a distinctive group termed 'Fight between Three Figures'.[89] Among these are a slab from Tell Halaf, which originally belonged to the file of the 'small reliefs' of the Palace of Kapara (**Lambert** 1987, **pl. IX fig. 13**), and a relief from the eastern part of the Herald's Wall at Carchemish, which led westward from the Water Gate (on the Euphrates) to the Royal Buttress and the King's Gate (**Lambert** 1987, **pl. IX fig. 14**).[90] The scene sculpted on both monuments was identified by Kantor and Calmeyer as the killing of Humbaba by Gilgameš and Enkidu.[91] In addition to the compositional layout,

---

86 Winter 1989, 95; Green 1978; 1997, 137-139. Cf. George 2003, 24, note 66.

87 Lambert 1987, 45.

88 Green 1978; 1997, 139; George 2003, 61, 69, 106.

89 Orthmann 1971, 407-412.

90 **Collon** 2002, **no. 6.6**; Orthmann 1971, 505 (E/11), 507 (plan 6), pl. 28:a.

91 Kantor 1962, 114 and note 69; Calmeyer 1970, 83, note 13; 1973, 166. The same compositional layout is found on three reliefs from Karatepe, which represent the flanking heroes as ordinary armed warriors, thereby differing from the other sculpted reliefs discussed here. Of these, only one (Orthmann 1971, pl. 18:a, b; Çambel and Özyar 2003, 105, pls. 148-149) possibly betrays iconographic connections with the killing of Humbaba, as the two combatants on the relief hold the rival by its wrists, recalling the manner in which Humbaba is held on the Tell Halaf relief. The other two Karatepe reliefs

the two slabs share similar details: Humbaba rests its crossed arms on the front of its body and the heroes each plunge a dagger into its head while holding its wrists. On the Halaf slab the act of vanquishing is aided by the use of the legs, each hero inserting his leg between Humbaba's legs. More importantly, while Humbaba on the Carchemish relief turns to the left and thus marks the left-hand hero as Gilgameš, on the Halaf relief it faces the front, thus creating a total symmetrical composition. This symmetrical composition of the slaying of Humbaba finds parallels on other Syrian or western first-millennium artefacts depicting the theme: two Phoenician bronze bowls (**Lambert** 1987, **pls. IX fig. 15**, **X fig. 16**) and an ivory plaque from Nimrud which, according to their manufacture and style, originated in Syria (**Lambert** 1987, **pl. X fig. 17**).[92] The Syro-Levantine works of art reveal that alongside symmetrical representations (Halaf and Jerusalem) there were asymmetrical ones (Carchemish, Keisan and Nagila), demonstrating that more than one tradition influenced the articulation of the scene in the regions west of Mesopotamia.

The existence of multiple traditions among first-millennium Syrian and Levantine representations raises the need to re-examine three other monumental depictions that share with the reliefs from Tell Halaf and Carchemish the two-heroes-and-a-rival layout. To the right of the above-noted Herald's Wall slab at Carchemish showing the killing of Humbaba is a wall relief depicting a winged bull standing on its hind legs (**fig. 23**).[93] The bull faces a male figure on the right, who has a long curled hair lock and a tall rounded headgear with two small horns classifying him as belonging to the divine sphere. He holds the bull's right foreleg with his right hand while brandishing a weapon in his left arm. Opposite the divine figure, on the other side of the winged bull, is an erect winged hybrid holding the bull by one ear. The hybrid's pelvis and hips are depicted as a scorpion's body and his feet have bird's talons. These features designate the hybrid as a *girtablullu*, an Assyrian-type, standing scorpion-man.

(Orthmann 1971, 69-70, 80, pls. 36-37, 56-57) depict two warriors attacking a small animal. The same composition, in which the heroes are represented by soldiers, is found on Assyrian palace reliefs, e.g. a slab in throne room B of the North West Palace of Ashurnasirpal (Layard 1849, pl. 13).

[92] **Collon** 2002, **no. 6.2-6**. Cf. the second-millennium horse appliqué attributed to Kāmid el-Lōz in Lebanon, which also displays a symmetrical layout (Hansen 1994). The identification of the killing of Humbaba on a fragment of a clay stand from the City of David in Jerusalem, suggested by Beck (2002; 2000, 171. **Collon** 2002, **no. 6.1**, **Steymans, Abb. 13-15**) is problematic since the two rounded, elongated protrudings crossing the figure's chest are not shown in other depictions of the killing of Humbaba. As suggested by Keel and Uehlinger (1998, 160, 162, fig. 187) these protruding may have stood for the legs' of a quadruped; the bulges representing its joints and the scene, thus, may have depicted a man carrying an animal on his shoulder – a familiar motif in contemporary Syrian art (cf. Orthmann 1971, pls. 15: h Karatepe, 30 e-h Carchemish).

[93] Orthmann 1971, 505 (E/12), 507 (plan 6), pl. 28:d.

The two slabs from Carchemish share several details. On both the opponent faces the right and the heroes, including the scorpion-man, are bearded. The human protagonists on both slabs have long swords and a similar outfit comprising a short kilt and a short-sleeved shirt. Although the scorpion-man essentially differs from the other heroes, it nevertheless shares with them the wide belt and the short-sleeved shirt. The very depiction of the winged bull recalling the defeated Bull of Heaven, combined with the compositional layout typical of the depictions of the daring accomplishments of Gilgameš and Enkidu, is highly suggestive that this slab too refers to the slaying of the Bull of Heaven. That these two Carchemish slabs also share similar dimensions and, more importantly, are positioned next to each other on the Herald's Wall lends support to this identification.[94] A Neo-Assyrian cylinder seal depicting two heroes and a rival on which a standing bull-man and a scorpion-man defeat a *laḫmu*-Humbaba figure, interpreted by Green as a visual pun alluding to the killing of the Bull of Heaven,[95] may uphold this proposal.

3.4.1 The killing of lions

Further to the west on the Herald's Wall at Carchemish, one finds another relief sculpted in a similar layout depicting a lion held by two anthropomorphic figures (**fig. 24**).[96] The lion stands on its front legs and, like the two other Carchemish reliefs, faces the right. Its right hind leg is held by the figure on the left, who wears a horned headdress marking him as a god. Similarly to the divine figure on the Bull of Heaven slab, this figure brandishes a weapon (an axe) with its right arm in a menacing gesture. The figure to the right of the lion holds it by the tail and left hind leg. Both heroes wear a short kilt and a short-sleeved shirt, like the human protagonists on the Humbaba and winged bull slabs. Like the left-hand hero on the winged bull slab, the two protagonists here have tall rounded headgear and a curling pigtail. The similarities in composition, style and details may suggest that the relief showing the subduing of the lion was also associated with the Gilgameš narrative. This scene finds a Middle Euphrates earlier parallel on an inscribed seal impression, which can be regarded as a Late Bronze Syrian prototype of the Carchemish relief. It shows two heroes, one perhaps naked; the other wearing a long dress, subduing a lion whose head

---

94 To the right of the slab with the winged bull on the Herald's Wall is another relief depicting an attack by two sphinxes on a similar-looking winged bull (Orthmann 1971, 505, pl. 28:b, E/10), the interpretation of which is not clear. Compare an openwork bronze chair ornament showing two winged figures with horned crowns subjugating a female horned sphinx from Nimrud (Curtis and Reade 1995, 124-125, no. 84).

95 Pittman 1987, 72, no. 72 (and cover); Green 1997, p. 138, fig. 6 (**Ataç, fig. 8**; **Collon** 2002, **no. 7.2**).

96 Orthmann 1971, 239, pl. 26:b, j.

turns to the ground (**fig. 25**). A female figure on the left, probably a goddess, faces the combat.[97]

It must be emphasized, however, that the Carchemish lion and winged bull reliefs represent the heroes with details, such as an axe, a short kilt and a long curled lock, that are found elsewhere in relation to the Syrian storm god.[98] The reasons for the inclusion of characteristics of the storm god on these two slabs, whose composition is not typical of first-millennium portrayals of the storm god, are unknown. We can only speculate that the introduction of such elements into the two Carchemish reliefs reflects a specific local Luwian (?) expression that borrowed visual traits of the storm god for the depiction of the legendary deeds originally ascribed to Gilgameš.

The association of the Carchemish relief with Gilgameš and Enkidu killing lions finds support on a wall relief from Sakçegözü (**fig. 26**). Calmeyer proposed to read the sculpted scene as referring to the Gilgameš Epic, an interpretation based on the two-heroes-and-one-rival convention typical of the killing of Humbaba.[99] The striding lion faces the right, as in the previous examples, towards a bearded man wearing a pointed helmet-like headgear and a long garment with a scale-like pattern, open at the front. The man plunges a lance into the lion's forehead. To the left of the lion is another man who stabs the beast's back so forcefully with a lance that its tip emerges from the lion's flank. The man on the left differs from the one on the right: he wears a short kilt, brandishes an axe in his raised right arm and has a short curly hairstyle. His exposed chest is sculpted with prominent stylized muscles conveying his physical strength. Four rosettes shown above the lion grant the scene, according to Calmeyer, a mythical setting. It differs from the Carchemish lion relief in its realistic representation, manifested by the chariot scene shown to its left. The connection between the two scenes, though, is clear, since the horses' forelegs overlap the legs of the short-kilted man and touch the tail of the lion. At first glance the two scenes seem to represent a commonplace lion hunt of the type that is widespread in contemporary Neo-Hittite and Assyrian wall reliefs. However, the fact that the lion is flanked by two attacking figures in a manner typical of representations of epic and/or mythical character, together with the inclusion of the four rosettes, implies that the scene depicts no ordinary event. As the killing of lions was regarded in the ancient Near East as a royal prerogative,[100] we may interpret the theme of the Sakçegözü relief as alluding to heroic deeds accomplished by archetypal kings such as Gilgameš.

---

[97] Beyer 2001, 229, E45

[98] Bunnens 2006, 38-43 (particularly 39-40).

[99] Calmeyer 1970, 85; 1973, 168. The slab was not included by Orthmann (1971, 532, pl 51:c) in his '*Fight between Three Figures*' group.

[100] Watanabe 2002, 69-72, 76-82; Strawn 2005, 161-174.

Indeed, the overcoming of lions, a theme combined with the killings of Humbaba and the Bull of Heaven, appears throughout the Standard Babylonian version. Lions are chased by Enkidu in Tablet II: 60. Gilgameš describes the fearsome lions in Tablet IX: 9 and then mentions lions that he has killed in Tablet IX: 18. He notes the killing of a lion (alongside other wild animals) in his conversation with Ūta-napišti (Tablet X: 259), enumerating the hardship he faced and stressing his courage. Of particular interest for the discussion here is the combination of the killing of lions with the slaying of the Bull of Heaven and Humbaba found for the first time in Tablet X: 34, 38, 231,[101] which, as mentioned above, constitutes the repeated refrain clause throughout Tablets VII-XI.

The north Syrian depictions of the killing of Humbaba, the probable representations of the slaying of the Bull of Heaven and the possible allusions to the killing of lions by Gilgameš and Enkidu are all embedded within a varied assemblage of different themes and motifs sculpted on monumental walls that formed part of the urban architectural program of some north Syrian city states. The location of these slabs along main roads, passages or gates that served as crucial architectural means of communication may suggest that the victory scenes related to the Epic of Gilgameš represented in these architectural units had an apotropaic role. Representations of the well-known courageous accomplishments of Gilgameš and Enkidu were probably designed to grant protective powers and to ward off evil forces.

3.4.2 The role of the western depictions related to Humbaba and the Bull of Heaven in the dissemination of the Gilgameš Epic

The Levantine dissemination of the pictorial themes associated with the killing of Humbaba and the Bull of Heaven raises the question of whether the scenes originating in these regions indeed relate to the episodes narrated in the Epic or use the same pictorial compositions to allude to other, unknown narrative(s).

It is most significant in this regard that the Epic of Gilgameš was the best-known cuneiform literary text in the Near Eastern regions west of Mesopotamia; as George put it, 'No such text achieved the ubiquity of Gilgameš, and few others so struck the local people that they produced local versions in Hittite and Hurrian as well as Akkadian.'[102] Indeed, the ancient history of the southernmost tablet found in the Levant, revealed at Megiddo and narrating parts of Tablet VII, may serve as an example of both the local demand for such texts and their local circulation. The tablet, a Late Bronze descendant of an Old Babylonian version, was a chance find

---

[101] George 2003, 492, 869, note 34.

[102] George 2003, 39. For the Hittite and Hurrian translations from Boğazköy see George 2003, 24, note 66, 306-307.

revealed on the surface in 1954, probably originating in one of the palaces located in Megiddo's area AA. According to recent petrographic and neutron activation analyses, the tablet was made not at Megiddo but at Gezer, which served as a south Canaanite scribal centre. It is assumed that the tablet was copied at Gezer from an original Mesopotamian (?) tablet and then sent to Megiddo.[103]

The dissemination of cuneiform tablets of the Gilgameš Epic in Anatolia, Syria and Israel/Palestine, the existence of local schools in which Gilgameš texts were copied and the survival of local variant renditions of the text strongly suggest that the pictorial expressions originating outside Mesopotamia were produced with knowledge of the Epic in one way or another. Such a conclusion cannot be applied, however, to the westward transmission to Greece of the Gilgameš pictorial scene. Although elements of these themes were borrowed by seventh-century Greek artists, the latter not only converted the subject matter of these representations from the defeat of Humbaba to that of the Gorgon, but generally modified the composition to show one hero and one rival and transformed the masculine Humbaba into the feminine Gorgon.[104]

The role of the Syrian and Levantine depictions reflecting the heroic deeds of Gilgameš and Enkidu, and in particular their place in the dissemination of the Epic beyond Mesopotamia proper, cannot be overemphasized. As pointed out by George, the part of the Phoenician and early Aramaic literature in the narrative's diffusion towards Greece was most crucial but cannot be proven, since the perishable materials being on which the texts were recorded were more vulnerable to the passage of time than were cuneiform tablets.[105] The near-total loss of this first-millennium body of writing, probably including the Gilgameš literature, renders the pictorial representations referring to the Epic from north Syria and Israel/Palestine the only extant evidence for the presumed contemporary translations of the Epic into West Semitic languages. These representations, indeed, may serve as the missing link in the westward transmission of the Epic beyond the Near East.

Conclusion

The consistent correspondence between content and form found in most of the second- and first-millennium representations of the killing of Humbaba and the Bull of Heaven by Gilgameš and Enkidu permits us to relate ear-

[103] Goren *et al.* 2009, 763, 771; George 2003, 343; Horowitz and Oshima 2006, 102-105.

[104] Hopkins 1934, 351-356; Schauenburg 1960, 134; Kantor 1962, 111-114 (cf. **Collon** 2002, **no. 8.2**). On the selective Near Eastern influence on the archaic depictions of the Gorgon and the manner of its killing, see Burkert 1992, 82-87.

[105] George 2003, 56.

lier, similarly composed pictorial depictions to the tales about the two heroes. Pictorial renderings of the killing episodes performed by Gilgameš and Enkidu that are ascribed to the Ur III period, from which hardly any textual record of the Gilgameš tale has survived, and to the Akkad period, from which no related text is known, may serve as a missing link in reconstructing the history of the Gilgameš tale(s). The fact that these two scenes appear for the first time during the Akkadian period is not surprising, inasmuch as the Akkadian cylinder seals typically featured visual depictions of mythical or epic subject matters. The pictorial representations alluding to the killing of Humbaba and the Bull of Heaven dated to the Akkad and Ur III periods support the probable existence of well-known oral traditions about Gilgameš that were transmitted first into images and later into writing.

The varying repertoire of details and accompanying motifs depicted alongside the slaying of the Bull of Heaven or Humbaba, and the divergence of the pictorial renditions from the known texts, may hint at a large corpus of texts dealing with the Gilgameš tales that have not reached us. The popularity of the pictorial depictions of the slaying of Humbaba and the Bull of Heaven from the third quarter of the third millennium onward may have inspired the compiler of the Standard Babylonian version, at the close of the second millennium, to combine the two separate episodes into a single literary composition. The two imbalanced vanquishing tales of the first part of the Epic were turned into a repeated refrain that represents them in the second part of the Epic as two equally important episodes.

BIBLIOGRAPHY

Albenda, Pauline, 1986, The Palace of Sargon King of Assyria, Paris.

Amiet, Pierre, 1960a, „Le problème de la représentation de Gilgameš dans l'art", in: Gilgameš et sa légende, Études recueillies par Paul Garelli à l'occasion de la VII[e] Rencontre Assyriologique Internationale (Paris 1958), Cahiers du Groupe François-Thureau-Dangin 1, 169-173.

— 1960b, „Notes sur le répertoire iconographique de Mari a l'époque du palais", Syria 37, 215-232.

Aruz, Joan, (ed.), 2003, Art of the First Cities: The Third Millennium B.C. from the Mediterranean to the Indus (The Metropolitan Museum of Art), New York.

Auerbach, Elise, 1994, Terra Cotta Plaques from the Diyala and their Archaeological and Cultural Contexts, Ph.D. Dissertation, University of Chicago, UMI, Ann Arbor.

Barnett, Richard, D. – Falkner, Margaret, 1962, The Sculptures of Assur-Nasir-Apli II (883-859 B.C.) Tiglath-Pileser III (745-727 B.C.) Esarhaddon (681-669 B.C.) from the Central and South-West Palaces at Nimrud, London.

— – Turner, Geoffrey – Bleibtreu, Erika – Collon, Dominique, 1998, Sculptures from the Southwest Palace of Sennacherib at Nineveh, London.

Barrelet, Marie-Thérèse, 1968, Figurines et reliefs en terre cuite de la Mésopotamie antique, Paris.
— 1984, Le décor du bol en or de Hasanlu et les interprétations proposées à son sujet, Problèmes concernant les Hurrites 2 (Éditions Recherche sur les Civilisations, Mémoires 49), Paris.
Beck, Pirhiya, 2000, "The Art of Palestine during the Iron Age II: Local Traditions and External Influences (10th-8th Centuries BCE)", in: Christoph Uehlinger (ed.), Images as Media, Sources for the Cultural History of the Near East and the Eastern Mediterranean (1st Millennium BCE) (OBO 175), Fribourg and Göttingen, 165-183.
— 2002, "On the Identification of the Figure on the Cult-Stand from the City of David", in: idem, Imagery and Representation, Studies in the Art and Iconography of Ancient Palestine: Collected Articles, Tel Aviv, 423-427.
Boehmer, Rainer, M., 1965, Die Entwicklung der Glyptik Während der Akkad-Zeit, Berlin.
Beyer, Dominique, 2001, Emar IV, Les sceaux (Orbis Biblicus et Orientalis. Series Archaeologica 20), Fribourg and Göttingen.
Börker-Klähn, Jutta, 1982, Altvorderasiatische Bildstelen und vergleichbare Felsreliefs, Mainz.
Bunnens, Guy, 2006, Tell Ahmar II, A New Luwian Stele and the Cult of the Storm-God at Til Barsip-Masuwari, Louvain, Paris and Dudley (MA).
Burkert, Walter, 1992, The Orientalizing Revolution, Near Eastern Influence on Greek Culture in the Early Archaic Age, Cambridge (Mass.) and London.
Calmeyer, Peter, 1970, „Ein neuer Becher der Werkstatt zwischen Zalu Ab und dem Gebiet der Kakavand": Acta Praehistorica et Archaeologica 1, 81-86.
— 1973, Reliefbronzen in babylonischen Stil, Munich.
Çambel, Halet – Özyar, Asli, 2003, Karatepe-Aslantaş, Azatiwataya, Die Bildwerke, Mainz am Rhein.
Cavigneaux, Antoine – Al-Rawi, Farouk N.H., 1993, „Gilgameš et taureau de ciel (šul-mé-kam) (textes de Tell Haddad IV)": Revue d'assyriologie et d'archéologie orientale 87, 97-129.
Collon, Dominique, 1982, Catalogue of the Western Asiatic Seals in the British Museum, Cylinder Seals II, Akkadian, Post Akkadian, Ur III Periods, London.
— 1987, First Impressions, Cylinder Seals in the Ancient Near East, London.
— 2001, Catalogue of the Western Asiatic Seals in the British Museum, Cylinder Seals V, Neo-Assyrian and Neo-Babylonian Periods, London.
— 2002, "The Depiction of Giants", in: Lamia Al-Gailani Werr et al. (eds.), Of Pots and Plans: Papers on the Archaeology and History of Mesopotamia and Syria, Presented to David Oates in Honour of his 75th birthday, London, 32-46
— 2003, "Seals of Merodach-Baladan", in: Israel Eph'al – A. Ben-Tor – Peter Machinist (eds.), Eretz-Israel 27, Hayim and Miriam Tadmor Volume, 10*-17*.
Curtis, John, E. – Reade, Julian E. (eds.), 1995, Art and Empire, Treasures from Assyria in the British Museum (The Metropolitan Museum of Art), New York.
Delougaz, Pinhas, 1968, "Animals Emerging from a Hut": Journal of Near Eastern Studies 27, 184-197.
Frankfort, Henry, 1939, Cylinder Seals, London.
— 1955, Stratified Cylinder Seals from the Diyala Region (Oriental Institute Publications 72), Chicago.

Frayne, Douglas, R., 1999, "The Birth of Gilgameš in Ancient Mesopotamian Art": Bulletin, Canadian Society for Mesopotamian Studies 34, 39-49.

ETCL= Black, Jeremy [et al.], 1998-2006, The Electronic Text Corpus of Sumerian Literature, Oxford, http://etcsl.orinst.ox.ac.uk/.

George, Andrew, R., 1986, "Sennacherib and the Tablet of Destinies": Iraq 48, 133-146.

— 2003, The Babylonian Gilgamesh Epic, Introduction, Critical Edition and Cuneiform Texts, I-II, Oxford.

Goren, Yuval – Mommsen, Hans – Finkelstein, Israel – Na'aman, Nadav, 2009, "A Provenance Study of the Gilgamesh Fragment from Megiddo": Archaeometry 51, 763-777.

Grayson, Kirk A., 1991, Assyrian Rulers of the Early First Millennium I (1114-859 BC), The Royal Inscriptions of Mesopotamia, Assyrian Periods 2, Toronto, Buffalo and London.

Green, Anthony R., 1978, "The Birth and Death of Gilgameš": Bulletin of the Manchester University Archaeological Society, 1-8.

— 1997, "Myths in Mesopotamian Art", in: Irving L. Finkel – Markham J. Geller (eds.), Sumerian Gods and their Representations (Cuneiform Monographs 7), Groningen, 135-158.

Hansen, Donald, P., 1994, "Comments on Electrum and Silver Horse Appliqué Attributed to the 'Schatzhaus' of Kamid el-Loz", in: Wolfgang Adler, Das „Schatzhaus“ im Palastbereich. Die Befunde des Königsgrabes (Kamid el-Loz 11), Bonn, 221-233.

Herles, Michael, 2006, Götterdarstellungen Mesopotamiens in der 2. Hälfte des 2. Jahrtausends v. Chr., Das anthropomorphe Bild in Verhältnis zum Symbol (Alter Orient und Altes Testament 329), Münster.

Hopkins, Clark, 1934, "Assyrian Elements in the Perseus-Gorgon Story": American Journal of Archaeology 38, 341-358.

Horowitz, Wayne – Oshima, Takayoshi, 2006, Cuneiform in Canaan, Cuneiform Sources from the Land of Israel in Ancient Times, Jerusalem.

Kantor, Helen, J., 1962, "A Bronze Plaque with Relief Decoration from Tell Tainat": Journal of Near Eastern Studies 21, 93-117.

Keel, Othmar, 1980, „La glyptique“, in: Jacques Briend – Jean-Baptiste Humbert (eds.), Tell Keisan (1971-1976): Une cité phénicienne en Galilée (Orbis Biblicus et Orientalis. Series Archaeologica 1), Göttingen and Paris, 257-295.

Keel, Othmar – Uehlinger, Christoph, 1998, Gods, Goddesses, and Images of God in Ancien Israel, Minneapolis.

Kelly-Buccellati, Marilyn, 2006, "Gilgamesh at Urkesh? Literary motifs and iconographic identification", in: Pascal Butterlin et al. (eds.), Les espaces syro-mésopotamiens, dimensions de l'expérience humaine au Proche-Orient ancien, volume d'hommage offert à Jean-Claude Margueron (Subartu XVII), Brepols, 403-414.

Klengel-Brandt, Evelyn – Cholidis, Nadia, 2006, Die Terrakotten von Babylon im Vorderasiatischen Museum Berlin I, Die anthropomorphen Figuren, Berlin.

Lambert, Wilfred, G., 1987, "Gilgamesh in Literature and Art: The Second and First Millennia", in: Anne E. Farkas – Prudence O. Harper – Evelyn B. Harrison (eds.), Monsters and Demons in the Ancient and Medieval Worlds. Papers Presented in Honor of Edith Porada, Mainz, 37-52.

Layard, Austen, H., 1849, Monuments of Nineveh I, London.
Löw, Ulrike, 1988, Figürlich verzierte Metallgefässen aus Nord- und Nordwestiran, Münster.
Madhloom, Tariq, A., 1970, The Chronology of Neo-Assyrian Art, London
Matthews, Donald, M., 1991, “Middle Assyrian Glyptic from Tell Billa”: Iraq 53, 17-42.
— 1997, The Early Glyptic of Tell Brak, Cylinder Seals of Third Millennium Syria (Orbis Biblicus et Orientalis. Series Archaeologica), Fribourg and Göttingen.
McCown, D.E. – Haines, Richard, C. – Hansen, Donald, P., 1976, Nippur I, Temple of Enlil, Scribal Quarter and Soundings, Chicago, Ill.
Moorey, Roger, P.S., 1971, Catalogue of the Ancient Persian Bronzes in the Ashmolean Museum, Oxford.
Muscarella, Oskar W., 1981 (ed.), Ladders to Heaven, Art Treasures from the Lands of the Bible, Toronto.
— 1988, Bronze and Iron, Ancient Near Eastern Artifacts in the Metropolitan Museum of Art, New York.
Offner, Gratianne, 1960, „L’Épopée de Gilgameš a-t-elle été fixée dans l’art?“, in: Gilgameš et sa légende, Études recueillies par Paul Garelli à l’occasion de la VII[e] Rencontre Assyriologique Internationale (Paris 1958), Cahiers du Group François-Thureau-Dangin 1, 175-181.
Opificius, Ruth, 1961, Das altbabylonische Terrakottarelief, Berlin.
— 1970, „Gilgamesch und Enkidu in der bildenden Kunst“, in: Hermann Pohle – Gustav Mahr (eds.), Festschrift zum hundertjährigen Bestehen der Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte, 1869-1969 III, Berlin, 286-292.
Opitz, Dietrich, 1929, „Der Tod des Humbaba“: Archiv für Orientforschung 5, 207-213.
Ornan, Tallay, 2003, ”Picture and Legend – Visual and Textual Evidence of Humbaba and the Bull of Heaven”, in: Israel Ephʿal – A. Ben-Tor – Peter Machinist (eds.), Eretz-Israel 27, Hayim and Miriam Tadmor Volume, 18-32 (Hebrew, English summary 282*-283*).
— 2004, ”The Goddess Gula and her Dog”, Israel Museum Studies in Archaeology 3, 13-30.
— 2005, The Triumph of the Symbol, Pictorial Representation of Deities in Mesopotamia and the Biblical Image Ban (Orbis Biblicus et Orientalis 213), Fribourg and Göttingen.
— forthcoming, ”Divine Love: Nana, Ningal and their Entourage on a Clay Plaque”, in: W. Horowitz – U. Gabbay – F. Vukosavović (eds.), A Woman of Valor: Jerusalem Ancient Near Eastern Studies in Honor of Joan Goodnick Westenholz, Madrid.
Orthmann, Winfried, 1971, Untersuchungen zur späthethitischen Kunst, Bonn.
Otto, Adelheid, 2000, Die Entstehung und Entwicklung der klassisch-syrischen Glyptik, Berlin.
Paley, Samuel, M., 1976, King of the World, Ashur-nasir-pal II of Assyria 883-859 BC, New York.
Parpola, Simo, 2003, ”Assyria’s Expansion in the 8th and 7th Centuries and its Long-Term Repercussions in the West”, in: William G. Dever – Seymour Gitin (eds.), Symbiosis, Symbolism, and the Power of the Past, Canaan, Ancient Is-

rael, and their Neighbors from the Late Bronze Age through Roman Palestine, Winona Lake, 99-111.
Penglase, Charles, 1997, Greek Myths and Mesopotamia, Parallels and Influence in the Homeric Hymns and Hesiod, London and New York.
Perkins, Ann, L., 1957, "Narration in Babylonian Art": American Journal of Archaeology 61, 54-62.
Pigott, Vincent, C., 1989, "The Emergence of Iron Use at Hasanlu": Expedition 31, 67-79.
Pittman, Holly, 1987, Ancient Art in Miniature: Near Eastern Seals from the Collection of Martin and Sarah Cherkasky (The Metropolitan Museum of Art), New York.
Porada, Edith, 1947, Seal Impressions of Nuzi (Annual of the American Schools of Oriental Research 24), New Haven.
— 1948, Corpus of Near Eastern Seals in North American Collections I, The Pierpont Morgan Library, Washington.
Schauenburg, Konard, 1960, Perseus in der Kunst des Altertums, Bonn.
Selz, Gebhrd, J., 1998, „Die Etana-Erzählung. Ursprung und Tradition eines der ältesten epischen Texte in einer semitischen Sprache": Acta Sumerologica 20, 135-179.
Snodgrass, Anthony, M., 1998, Homer and the Artists: Text and Picture in Early Greek Art, Cambridge.
Smith, Sidney, 1924, "The Face of Humbaba": Annals of Archaeology and Anthropology 11, 107-114.
Stefanini, Ruggero, 1969, "Enkidu Dream in the Hittite 'Gilgamesh'": Journal of Near Eastern Studies, 28, 40-47.
Steinkeller, Piotr, 1992, "Early Semitic Literature and Third Millennium Seals with Mythological Motifs", in: Literature and Literary Language at Ebla (Quaderni di semitistica 18), 243-275.
Strawn, Brent, A., 2005, What Is Stronger than a Lion? Leonine Image and Metaphor in the Hebrew Bible and the Ancient Near East (Orbis Biblicus et Orientalis 212), Fribourg and Göttingen.
Suter, Claudia, E., 2000, Gudea's Temple Building. The Representation of an Early Mesopotamian Ruler in Text and Image, Groningen.
Tigay, Jeffrey, H., 1982, The Evolution of the Gilgameš Epic, Philadelphia.
Van Buren, Douglas, Elizabeth, 1930, Clay Figurines of Babylonia and Assyria, New Haven.
Vogelzang, Marianna, E., 1988, Bin Šar Dadmē, Edition and Analysis of the Akkadian Anzu Poem, Groningen.
Wasserman, Nathan, 2005, "The Rhetoric of Time Inversion: Hysteron-Proteron and the 'Back to Creation' Theme in Old Babylonian Literary Texts", in: S. Shaked (ed.), Genesis and Regeneration: Essays on Conceptions of Origins, Jerusalem, 13-30.
Watanabe, Chikako, E., 2002, Animal Symbolism in Mesopotamia, A Contextual Approach, Wien.
Weissert, Elnathan, 1997, "Royal Hunt and Royal Triumph in a Prism Fragment of Ashurbanipal (82-5-22,2)", in: Simo Parpola – Robert M. Whiting (eds.), Assyria 1995, Proceedings of the 10th Anniversary Symposium of the Neo-

Assyrian Text Corpus Project Helsinki, September 7-11, 1995, Helsinki, 339-358.
Wiggermann, Frans A.M., 1998, „Nackte Göttin A“, in: Dietz O. Edzard (ed.), Reallexikon de Assyriologie 9, 46-53.
Winter, Irene J., 1989, "The 'Hasanlu Gold Bowl': Thirty Years Later", Expedition 31, 87-106.
— 1996, "Sex, Rhetoric, and the Public Monument", in: Natalie B. Kampen (ed.), Sexuality in Ancient Art, Near East, Egypt, Greece, and Italy, Cambridge, 11-26.
Woolley, Leonard C., 1969, Carchemish, Report on the Excavations at Djerabis on Behalf of the British Museum I, Oxford.
— – Mallowan, Max, 1976, Ur Excavations VII, The Old Babylonian Period, London.

Representations and Resonances of Gilgamesh in Neo-Assyrian Art

Mehmet-Ali Ataç

Glyptic scenes of the killing of Humbaba and scenes of the Bull of Heaven constitute the most common representations of Gilgamesh in Neo-Assyrian art. This essay argues that supplemented with an array of signs and symbols, and articulated by the employment of certain figural types that have their counterparts in contemporary relief sculpture, the Gilgamesh scenes of Neo-Assyrian glyptic art address fundamental concepts central to the deeper meaning of the Epic of Gilgamesh. *With an affinity to other representations of mythological conflict and scenes of the Neo-Assyrian royal hunt, these two heroic episodes may be thought to signal the hero's capacity to vanquish death, and hence to refer to notions of the "priesthood,"* šangûtu, *of the Assyrian king. Thus, the visual impact of the* Epic of Gilgamesh *in the Neo-Assyrian period may have been much wider than one is accustomed to think on the basis of the dearth of direct depictions of Gilgamesh in the contemporary visual record.*

Szenen der Tötung des Humbaba und des Himmelstiers in der Glyptik sind die häufigsten Darstellungen des Gilgameš in der neuassyrischen Kunst. Dieser Aufsatz vertritt die These, dass Gilgameš-Szenen in der neuassyrischen Glyptik eine Tiefendimension der Bedeutung des Gilgameš-Epos *ansprechen. Dazu dient eine Matrix von Zeichen und Symbolen und die Verdeutlichung durch den Gebrauch gewisser Figurentypen, die ihr Gegenstück in der zeitgenössischen Reliefskulptur haben. Die Ähnlichkeit mit anderen Darstellungen mythologischer Kämpfe und mit Szenen der neuassyrischen königlichen Jagd ermöglichen das Verständnis der Episoden von Humbaba und dem Himmelstier als Zeichen für die Fähigkeit des Helden, den Tod zu vernichten. Damit kann man sie auf Konzepte des „Priestertums",* šangûtu, *des assyrischen Königs beziehen. Deshalb dürfte der visuelle Einfluss des* Gilgameš-Epos *in der neuassyrischen Zeit größer gewesen sein als gemeinhin bei bloßer Berücksichtigung direkter Darstellungen des Gilgameš in den zeitgenössischen Bildbelegen angenommen wird.*

1. Introduction

It is surprising to find so few direct representations of characters and episodes from the Standard Babylonian Version of the *Epic of Gilgamesh* in the art of the Neo-Assyrian Empire, a period in which the text must have had an important place in the so-called Library of Ashurbanipal.[1] As Lambert (1987: 52) indicated, "Gilgamesh lived more firmly in literature than in art." Having traced possible representations of Gilgamesh and Enkidu in the glyptic art of ancient Mesopotamia, both Ruth Opificius (1970: 292) and Lambert (1987: 45, 48, 51) concluded that the two scenes that can be plausibly identified as representing episodes from the *Epic of Gilgamesh* are the killing of Humbaba and that of the Bull of Heaven, described in Tablets V and VI of the Standard Babylonian Version respectively.[2] Both episodes also appear on a number of Neo-Assyrian cylinder seals already discussed and illustrated especially in Lambert's essay.

To this small corpus of Neo-Assyrian cylinder seals, one may add another, in drilled style, that has not so far come to the attention of scholars because of its presence in the depot of the Museum of Fine Arts, Boston, in a drawer containing some 600 cylinder seals representing the entire chronology of the ancient Near East, from prehistoric through Sassanian (**fig. 1**). The carving on this seal depicts two figures that are in great likelihood Gilgamesh and Enkidu menacing the Bull of Heaven. It seems to me that on the basis of style, the overall morphological characteristics of the scene carved in stone, and the quality of workmanship, the seal is authentic. In this regard, I find it appropriate to include it in the present discussion on representations and resonances of Gilgamesh in Neo-Assyrian art, and would like to draw scholarly attention to it in order to open up opportunities for further discussion. The Boston seal confirms Opificius' and Lambert's observations that the two favorite Gilgamesh themes of the seal-cutters in ancient Mesopotamia, especially during the Neo-Assyrian period, were the killing of Humbaba and that of the Bull of Heaven.

The visual arts in ancient Mesopotamia were not concerned with providing a coherent and comprehensive documentation of the elements of mythological or literary narratives. As far as representations of aspects of myth and religion are concerned, their methods were selective and proba-

[1] Wilfred G. Lambert 1987: 52, n. 48 warns that the importance of the *Epic of Gilgamesh* in the first millennium BCE should not be exaggerated, pointing out how the poem would have been "less popular" than *Enūma Eliš* or the *Poem of Erra* "to judge from the percentage of the text recovered, the frequency of citation in commentaries and other ancient scholarly texts, the frequency of excerpts on exercise tablets and other such available indications." One wonders, however, if such a quantitative logic is the best way of judging the true intellectual impact of a work of literature in an ancient society.

[2] On the identification of the combat with the Bull of Heaven in ancient Mesopotamian glyptic art, see also Afanasyeva 1971.

bly operated through allusions as well.[3] In the Neo-Assyrian period what comes closest to an understanding of continuous and systematic narrative can be found in the representations of historical, or annalistic, subject matter, the military campaigns and victories of the Neo-Assyrian kings in the form of orthostat reliefs that decorated the interiors of the royal palaces. Representations of gods and mythological sagas are almost non-existent on the Neo-Assyrian palace reliefs, the glyptic being the primary medium in which such themes were more extensively explored.

One should note, however, that the Neo-Assyrian palace reliefs feature a significant body of mythological beings with important cosmological connotations, such as the figures of the *apkallu*s (antediluvian sages) (**fig. 2**), what may be the depiction of Anzû or Asakku from the Ninurta Temple at Kalhu (Nimrud) (**fig. 3**), certain members in *Mischwesen* form of the army of Tiamat including the Scorpion Being, as well as many hieratic scenes that depict the king in activities that may be directly tied with concepts of priesthood, *šangûtu*, understood not as professional priestly duties performed on a routine basis, but as the ideal office in which the king represents divinity on earth (Sallaberger and Huber Vulliet 2003-2005: 624). These latter scenes include especially the royal hunt for wild bulls and lions (**figs. 4-5**) and what might be ceremonies in which the king either drank or poured libations from a shallow bowl (**figs. 2** and **6**). Among these aspects of myth and religion found in the otherwise predominantly military Neo-Assyrian palace reliefs one may detect resonances of themes and concepts also embedded in the Standard Babylonian Version of the *Epic of Gilgamesh*. When one adds to these themes the occurrences of such symbolic figures as the "sacred tree" and certain astral signs, known from Assyrian reliefs of the ninth century, in glyptic scenes pertaining to Gilgamesh and Enkidu, one is here dealing with a complex system of interconnected semantics.

This essay is a semiotic study of the visual language shared by direct representations of Gilgamesh stories in glyptic on the one hand, and relief scenes that resonate with concepts that may be thought to underlie the *Epic of Gilgamesh* on the other. In this regard, it aims to show that the visual impact of the *Epic of Gilgamesh* may not have been as limited as one is accustomed to think on the basis of the dearth of direct depictions of Gilgamesh in the Neo-Assyrian visual record. It further aims to discuss more closely those very concepts proposed here to underlie the Standard Babylonian Version of the Epic from the lens of the visual arts, pointing to the importance of the visual record as a premier window into the ancient mythopoetic imagination.

[3] For overviews of ancient Mesopotamian religious iconography with an emphasis on representations of *Mischwesen*, see Green 1995 and Wiggermann 1993-1997.

2. Humbaba and the Bull of Heaven: Vanquishing Death

What may have led ancient Mesopotamian seal-cutters, especially those of the Neo-Assyrian period, to choose the episodes of the killing of Humbaba and that of the Bull of Heaven as the two primary themes in representations of Gilgamesh in glyptic? According to Opificius (1969-1972: 292), these are the two themes that are most immediately in the forefront among the events of the Epic, and easiest to represent. In Lambert's opinion (1987: 51-52), when "surveying his achievements with Enkidu in Tablet VIII ii 11-2, Gilgamesh selects precisely these two episodes for mention. Other items in the narratives either would be too difficult to depict or were not specially memorable in themselves."

One should in fact seek alternative explanations for the possible motives behind the choice of these two combats for representations of Gilgamesh in ancient Mesopotamian glyptic. For one thing, these episodes are the two overtly "heroic" incidents of the Standard Babylonian Version of the Epic in that they both include a face-to-face combat with a formidable divine force. In the case of Humbaba, the divine guardian of the Cedar Forest appointed by Enlil, this divine being stands in the way of the heroes' intention to make themselves a name, a form of achieving immortality through fame, perhaps the equivalent of the concept of *kleos* in ancient Greek epic. [4] As for the killing of the Bull of Heaven, it marks a turning point in the poem, in that it ushers in the death of Enkidu. In an episode missing from Tablet VII of the Standard Babylonian Version, but preserved in a "fragmentary prose paraphrase, written in Hittite, which was based on an older version of the epic" (George 1999: 54), the reason for the assembly of the gods to decide that one of the heroes should die is indicated as their having killed Humbaba and the Bull of Heaven.[5] Given that

---

[4] The idea of "setting up a name" can be encountered especially in the Sumerian poem *Bilgames and Huwawa*: "The lord to the Living One's Mountain did turn his mind, / the lord Bilgames to the Living One's Mountain did turn his mind, / he called to his servant, Enkidu: / 'O Enkidu, since no man can escape life's end, / I will enter the mountain and set up my name. / Where names are set up, I will set up my name, / where names are not yet set up, I will set up gods' names'" (ll. 1-7, George 1999: 150-151). The same idea can be found in the Old Babylonian Version as well: "If I fall, I should have made my name: / (men will say) 'Gilgameš joined battle with ferocious Ḫuwawa!'" (OB III, col. iv, ll. 148-49; George 2003: 200-201). The background to Gilgamesh's decision to make an expedition to the Cedar Forest is not well preserved in Tablet II of the Standard Babylonian Version, but one could assume that a similar desire to establish one's name is valid in this case as well.

[5] "Enkidu began to speak to Gilgamesh: 'My brother, this night what a dream [I dreamed!] The gods Anu, Enlil, Ea and celestial Shamash [held assembly], and Anu spoke unto Enlil: 'These, because they slew the Bull of Heaven, and slew Humbaba that [guarded] the mountains dense-[wooded] with cedar,' so said Anu, 'between these two [let one of them die!]'" / "And Enlil said: 'Let Enkidu die, but let not Gilgamesh die!'" (George 1999: 55).

the Bull of Heaven is sent over Gilgamesh and Enkidu on account of Gilgamesh's rejection of Ishtar's proposal of marriage, like the battle against Humbaba, this incident may also be seen as involving an agent that prevents Gilgamesh from proceeding on a path to something other, and higher, than accepting the ordinary human and mortal condition or a passive deification under the aegis of the great goddess of love and war.

There seem to have been two trends in approaching the meaning of the *Epic of Gilgamesh* in scholarship. The first is one that sees the Epic as a straightforward expression of human limitations in overcoming mortality and of the necessity to face the truth that the task of the human being is to accept these limitations, enjoy life the way it is, assume the responsibility of adulthood such as raising a family, and hope to have an "afterlife" through progeny and achievements.[6] Not unrelated to this mode of thinking is the "Assyriologist's approach" to the poem, especially as represented by the perspective of Andrew George, who has recently completed a philologically based critical edition of the Babylonian *Epic of Gilgamesh*. In George's view, the "techniques of philological enquiry will continue to be the principal tool that Assyriologists will employ in the task of understanding how the poem reads and what it says" (George 2007: 37). While not averse to interpretive perspectives of the "often subjective techniques of modern literary-critical method," George (2007: 37) seems to identify the view of the Assyriologist as the "positivist approach" that "owes much to historicist methodology."

The second, much less well-represented, view is to see an allegorical and esoteric dimension to the Epic, with many incidents connoting way-stations on the path of a heroic figure in his attainment of the status of a spiritual adept.[7] Being more sympathetic to the latter view, I should like to indicate that such notions would not have been expressed directly or literally by the texts at hand, but would have been embedded in them primarily for an informed internal audience who would have recognized them.

In many ways, from a perspective that sees the underlying meaning of the poem as such a path or track of initiation rather than one of facing the truth and the limitations of mortality, both the killing of Humbaba and that of the Bull of Heaven may be thought to stand for Gilgamesh's vanquishing death, not necessarily by attaining immortality in the flesh but by being endowed with the gifts of higher levels of knowledge and consciousness. In this regard, as key emblematic expressions of this heroic defeat of death, these two episodes may have been deemed by the ancient Mesopotamian seal cutters to be the most potent and appropriate manifestations of the central message of the *Epic of Gilgamesh*. In other words, the choice of

---

6 See, for instance, the conclusion of Jacobsen 1976: 218-219. See also Foster 1984: 21-22, Abusch 1993: 7 and 14, Cooper 2002: 81-82, Westenholz – Koch-Westenholz 2000: 437-44.

7 See, for instance, Prévot 1986; Parpola 1993: 133-195; Parpola 1998, Forest 2007.

these two incidents as the main visual manifestations of the *Epic of Gilgamesh* especially in glyptic art may have been on account of their semantic potential to convey the heart of the matter as far as the deeper meaning of the Epic is concerned.

The conceptual affinity between the two incidents is clear in the relevant visual configurations dating from the first millenium BCE, in which the killing is executed by both Gilgamesh and Enkidu, with Gilgamesh shown either having stabbed the Bull of Heaven in the neck or having gripped Humbaba with both hands, and Enkidu brandishing a weapon while also holding on to the victim (**Opificius** 1970: **Abb. 11-14**; **Lambert** 1987: **pl. VII, figs. 5-6; pl. VIII, figs. 7-8; pl. XI, figs. 25-28**).[8] Unlike the killing of the Bull of Heaven, in the Humbaba scenes no weapon is shown in Gilgamesh's hand. Nevertheless, the posture in which Gilgamesh holds Humbaba in his grip is quite comparable to the way in which he is shown stabbing the Bull of Heaven. In the Boston seal (**fig. 1**), as well as certain other representations of the same contest scene (**Lambert** 1987: **pl. X, fig. 18**), however, both Gilgamesh and Enkidu, despite certain differences in clothing, are shown brandishing weapons, with none of the heroes having already stabbed the bull. The compositions in general are roughly symmetrical, but the differences between the two figures, both in their clothing and in their actions, set Gilgamesh as the dominant actor, and Enkidu as his associate or subordinate.

The "monster-slaying" hero is a motif that appears outside contexts related to Gilgamesh in Neo-Assyrian art as well, both in glyptic and in relief sculpture. In most of these instances, however, rather than a pair of heroes, we find a single hero-god such as Ninurta or Tishpak, confronting a mon-

---

[8] In the Sumerian poem *Bilgames and Huwawa*, it is Enkidu, and not Bilgames, who kills Huwawa by severing his head: "Huwawa spoke to Enkidu: 'O Enkidu, you use evil words to him about me: / a hired man is hired for his keep, following behind his leader. Why use evil words to him?' / But as he said these words, / in rage and fury Enkidu severed his head at the neck (ll. 175-179; George 1999: 160). In the Old Babylonian text found on the Ishchali Tablet, it is Gilgamesh who does the final killing in a manner that is paralleled closely by most of the visual representations, especially those on the cylinder seal impressions illustrated throughout Lambert's 1987 article: "Gilgameš heard the word of his companion. / He took up (his) axe in his hand, / he drew forth the dirk from his belt. / Gilgameš smote the neck, / Enkidu his friend *gave encouragement*" (rev. ll. 19-22, George 2003: 262-263). As for the killing of the Bull of Heaven, in both the Sumerian and the Standard Babylonian texts, Gilgamesh does the actual killing: "Enkidu having spoken thus to Bilgames, / [Bilgames] with his axe of seven talents smote its crown. / Lifting its head aloft the bull collapsed from a height, / forming a shapeless mass like a lump of clay, lying flat like a harvested crop" (*Bilgames and the Bull of Heaven*, Ma 126-29; George 1999: 174); "Then Gilgameš like a butcher [(...)], brave and skilful, / [pressed home] his knife between the yoke of the horns and the slaughter-spot" (Standard Babylonian Version VI 145-146, George 2003: 626-27). Both Opificius 1970: 286 and Lambert 1987: 43 note the configuration on the Old Babylonian terracotta plaque showing Enkidu, rather than Gilgamesh, doing the killing of Humbaba in parallelism with the Sumerian text.

ster or *Mischwesen*. A well-known inscribed orthostat panel from the entrance of the Ninurta Temple at Nimrud depicts a god, in great likelihood Ninurta, chasing a lion-headed winged *Mischwesen* (**fig. 3**), which is understood by many today as a representation of Anzu or Asag (Watanabe 1998: 322),[9] the two monsters Ninurta fought against and defeated in kur, the "mountainland," a mythological region associated both with chaos and the netherworld in Sumerian myth.[10] Glyptic manifestations of similar scenes feature serpentine or leonine monsters all either chased or menaced by heroic figures.[11]

In one of his late, unpublished essays, the great historian of the art of India Ananda K. Coomaraswamy concentrated very closely on the semantics of this Assyrian contest scene in a way such as no historian of the art of the ancient Near East has so far accomplished.[12] Even though he was writing in a period when information about ancient Near Eastern myths, texts, and artifacts was significantly limited compared to today, his insight into the interpretation of this scene type is remarkable, no doubt on account of his unparalleled expertise in the philosophy of traditional art. Time may be ripe for his observations to help shed light once again on the still relatively obscure meaning of certain Neo-Assyrian visual formulae, especially that of the heroic combat. Even though, as already mentioned, the standard contest scene in Neo-Assyrian art is one between a single hero and a *Mischwesen,* also the focus of Coomaraswamy's essay, I believe that his insight has relevance to the glyptic scenes that bring together figures of Gilgamesh and Enkidu against Humbaba and the Bull of Heaven as well.

In his essay, Coomaraswamy (2004b: 21-35) makes the observation that many of these contest scenes between a hero or a hero-god and a "monster," also feature a plant or tree form, which he interprets as a reference to the concept of a life-giving plant, the equivalent of soma, the source of immortality in ancient Indian thought.[13] Coomaraswamy (2004a: 2) further states that soma is conceptualized "at once" as "a 'person' and the tree, plant, food or Water of Life of the gods, especially Indra, on whose behalf it is defended by dragons and an 'active door.'" It is telling that Coomaraswamy in a way considers what many today would think of as a generic space-filler, the element of the plant, appearing in glyptic in a variety of forms including that of the so-called sacred tree, to be a meaningful

---

9 In the past, however, this representation, which also occurs on Neo-Assyrian cylinder seals, was thought to show the struggle between Marduk and Tiamat. See, for instance, Labat 1935: 36.

10 See Cooper 1978, Van Dijk 1983. See also Kinner Wilson 1979: 23-42.

11 See, for instance, the illustrations representing the first millennium BCE in Frankfort 1939: pls. XXIV-XXV and Porada 1948: pls. LXXXVIII, CI-CII, CVII-CVIII, CXIII.

12 These final essays of Coomaraswamy have appeared in Strom (ed.) 2004.

13 Among the scenes cited above, those that feature such a plant, are Frankfort 1939: pls. XXXII h; XXXIV a, d, g; XXXVI f; and Porada 1948: pls. CI 688E, 689E; CVII 719, 722-23; CVIII 725E.

iconographic pointer in these contest scenes. Given the technical difficulties imposed on the artist by cylinder seal carving such as the necessity to work with hard stones and the limited surfaces available for representation, no motif may be completely random or without meaning in ancient Mesopotamian glyptic art. Whether or not we understand it today, all elements that appear on ancient Mesopotamian glyptic representations must be the constituent parts of a visual language with a distinct hieratic message.

In Coomaraswamy's view, in the contest scenes between a hero and a monster shown on Assyrian seals, the former is the seeker of the plant of life and the latter its defender.[14] The monster's role is to ward off the unqualified from access to the source of life, and as far as the successful candidate is concerned, the hero and the monster in a way end up becoming co-extensive and one another's alter egos. The opposition between the two counterparts of the conflict is strictly relative, since as Coomaraswamy (2004b: 27) indicates, it is our attachment to one or the other side as good or evil that conditions our perception of this scene type as one of conflict between the right and the wrong: "We must take this point of view, who is not subjected to or distracted by these contrary predicaments, and for whom 'in all these conflicts, both sides are right' (*Ṛgveda* II 27.15). ... All the dragons, walls, and inactive doors of myth are nothing but the symbols of our own inadequacies and failures. Whoever has the key receives a royal welcome."

As far as the element of the plant in such scenes of conflict analyzed by Coomaraswamy is concerned, in the Neo-Assyrian glyptic imagery plausibly identified with Gilgamesh stories, there is one instance found on a cylinder seal today in the Berlin Vorderasiatisches Museum in which a prominent Assyrian "sacred tree" whose branches culminate in pomegranates around a large palmette placed on a trunk appears right next to a scene in which Gilgamesh and Enkidu are shown killing Humbaba (**Opificius** 1970: **Abb. 11**; **Lambert** 1987: **pl. VIII, fig. 7**). Other cylinder seal representations from the Neo-Assyrian period also feature the "sacred tree" or a derivative thereof in the context of the contest scenes that include only one hero fighting against a *Mischwesen*.[15] I shall come back to the Berlin seal and the "sacred tree" shown on it further below.

In addition to Humbaba and the Bull of Heaven, one may think of a third major challenge to Gilgamesh's quest in the Standard Babylonian Version of the Epic, the beginning of his journey to reach Utnapishtim when he arrives at the edge of the earth and faces the Scorpion Beings whose attitude toward him is less than friendly. Even though unlike the

---

[14] "The one infallible sign by which the Defender can always be recognized is his venomous ophidian character, of which the scorpion or serpent's tail is the most conspicuous indication..." (Coomaraswamy 2004b: 25).

[15] Frankfort 1939: pl. XXXVIf; Porada 1948: pls. CI 689E; CVII 719, 722-72; **Opificius** 1970: **Abb. 3**.

episodes of Humbaba and the Bull of Heaven, there is no combat between Gilgamesh and the Scorpion Beings, the latter still try to dissuade him from proceeding on his path by pointing out to him that what he intends to do is impossible; there has been no one who has made the journey to Utnapishtim.[16] By this time in the poem, Enkidu has been dead, and Gilgamesh at the horror of the idea of his own death now seeks immortality in the flesh.

Even though the challenge from the Scorpion Beings is of a different category than that from Humbaba and the Bull of Heaven, both the Scorpion Beings and Humbaba are referred to in the poem in analogous terms; Humbaba as a being whose "voice is the Deluge," whose "speech is fire," and whose "breath is death" (II 221-22, George 2003: 566-67); and the "scorpion-men" as beings "whose terror was dread and glance was death" (IX 43-44, George 2003: 668-69). A semantic parallel between Humbaba and the Scorpion Being has also been suggested based on their association with one another in the sculptures from the temple at Tell al-Rimah (Green 1986: 77-78). Three limestone reliefs from the ante-chamber door of the temple, dated to the Old Assyrian period (ca. 1800 BCE) on stylistic grounds, feature a "Lady between Palms", a "Humbaba", and a "Winged Demon", which Theresa Howard-Carter (1985: 72) understands as a "proto-Pazuzu", but which Green (1986: 76-77) identifies as the Scorpion Being. Green aptly indicates that the appearance of Humbaba and the Scorpion Being on the Old Assyrian orthostats from Tell al-Rimah, "whatever might be its chronological implications, would seem appropriate, since they both appear as powerful characters in the Gilgamesh Epic, Humbaba as guardian of the cedar forest, the Scorpion-men as guardians of the mountain gate."

As has been pointed out by Samuel Noah Kramer (1944), the Cedar Forest in its capacity as the "Land of the Living" is an "edenic" or ideal land, similar in principle to, or even co-extensive with, the land of Utnapishtim the Far Away, to which the path whose gate is guarded by the Scorpion Beings lead. Both lands in a way function as antechambers to the Beyond to which the hero, or the candidate, can have access only if he qualifies. In other words, according to the paradigms put forward by Coomaraswamy, both Humbaba and the Scorpion Beings can be thought of as the defenders of the source of eternal life or immortality that Gilgamesh seeks. In the case of the Cedar Forest, Humbaba is the guardian of the divine cedars, conceptualized as his "auras" in the Sumerian poem *Bilgames and Huwawa*, which the heroes fell one by one (George 2003: 149-166).

---

[16] "'[*I am seeking*] the [*road*] of my forefather, Ūta-napišti. / He who stood in the assembly of the gods, and [found life,] / of death and life [*he will tell me the secret.*]' / The scorpion-man opened his mouth [to speak,] / saying to [Gilgameš:] / 'There was not [ever], O Gilgameš, [...] like [you,] / [no] one ever [...] ... of the mountain...'" (IX 75-81, George 2003: 670-71).

As for the Standard Babylonian Version, Gilgamesh and Enkidu manage to fell one of the cedars in the forest after defeating Humbaba.[17] In the case of the Scorpion Beings, the path that they ultimately allow Gilgamesh to take leads to Utnapishtim who directs Gilgamesh to the plant of life located deep in the Apsû, into which Gilgamesh dives and fetches the plant.[18] Coomaraswamy (2008: 3) points out that the ancient Mesopotamian equivalent of the location of King Soma is Ea's "secret chamber," which is again none other than the Apsû itself.

It is noteworthy that the Scorpion Being appears both in Neo-Assyrian reliefs and in Neo-Assyrian glyptic, though not in scenes that depict Gilgamesh.[19] As far as relief sculpture is concerned, it can be found on a slab from doorway "b" in the so-called "Central Building" on the Nimrud citadel dating from the time of Ashurnasirpal II (883-859 BCE) (**fig. 7**). This slab, today in the Louvre, is one of a pair; only the feet of its counterpart are preserved on the opposite door jamb (Meuszynski 1976: 41 and pl. IXa, Russell 1998: 677). There is one Neo-Assyrian cylinder seal in the collection of the Metropolitan Museum of Art, New York, however, that shows the Scorpion Being, along with the Bull Man, in positions in which Enkidu and Gilgamesh, respectively, would have been shown attacking Humbaba (**fig. 8**). As Green (1997: 138) points out, this is an example of a "fluid use of a particular figure type for more than one character." However, because the Scorpion Being is such an integral aspect of the *Epic of Gilgamesh*, its occurrence, though completely out of its proper narrative context, in a scene associated with one of the Gilgamesh stories would not have been merely playful and without significance, especially in light of the analogy between Humbaba and the Scorpion Beings in their role as guardians of the Cedar Forest and the mountain gate, respectively, as discussed above.

The Scorpion Being is also one of the eleven *Mischwesen* created by Tiamat in her battle against Marduk in the Babylonian poem of cosmogony *Enūma Eliš*, but no other *Mischwesen* from the army of Tiamat appears in full scale in the art of Ashurnasirpal II at Nimrud. On the reliefs of this king from Nimrud, it is almost always the *apkallu* figures that constitute the mythological component of the scenes (**fig. 2**). From this standpoint, it is difficult not to see in the Scorpion Being pair from Nimrud a resonance on the Assyrian citadel of the role of these beings in guarding the rising and setting of the sun at the edge of the earth as well as in defending the

---

[17] "'Enkidu opened his mouth to speak, / saying to Gilgameš: / 'My friend, we have cut down a lofty cedar, / whose top abutted the heavens. / I made a door – six rods is its height, two rods its breadth, one cubit its thickness, / its pole, its top pivot and its bottom pivot are all of a piece...'" (V 292-96, George 2003: 612-13).

[18] "When Gilgameš heard this, / he opened a [channel......] / Heavy stones he tied [on his feet,] / they dragged him down to the *Apsû* [...] / He, took the plant and pulled [it up...,] / he cut loose the heavy stones [from his feet.] / The *sea* cast him up on its shore" (XI 287-293, George 2003: 720-721).

[19] For examples in glyptic scenes, see Frankfort 1939: pl. XXXIII b, e, k.

path that leads to Utnapishtim against the unqualified intruder, the way in which they are depicted in the Standard Babylonian Version of the *Epic of Gilgamesh*. In Neo-Assyrian glyptic as well, the Scorpion Being appears in this cosmological role, shown in pairs as atlantid figures supporting the solar winged disk and flanking the figure of the "sacred tree." Both the tree and the winged disk are well-known emblematic elements of the art of Ashurnasirpal II (**fig. 9**).[20]

Even though the meaning of the Assyrian "sacred tree" remains a controversial matter in scholarship, in the framework that I have tried to lay out above, its prominent presence on the Berlin seal illustrated in the articles by **Opificius** (1970: **Abb. 11**) and **Lambert** (1987: **pl. VIII, fig. 7**) introduced above may be thought to show its connection with ideas of eternal life and the conquest of death. I have argued elsewhere that conceptions of primordial purity, longevity, and immortality constitute the primary symbolism of the Assyrian "sacred tree" (Ataç 2006 and 2010). In fact, the Berlin seal is in a way an excellent gloss on the meaning of the tree. If such symbolic designs are not random space fillers in ancient Mesopotamian glyptic, and if, as I have argued, the killing of Humbaba and the Bull of Heaven represent the two key incidents with the emblematic potential to signify the hero's defeat of death, then the symbolism of the Assyrian "sacred tree" is fully commensurate with the central message of the *Epic of Gilgamesh* as conveyed by the depiction of the defeat of Humbaba on the Berlin seal. The appearance of the "sacred tree" and its derivatives in other scenes of conflict between a single hero-god and a *Mischwesen* further points to the semantic affinity between them and those involving Gilgamesh and Enkidu.

I have further argued that the Assyrian "sacred tree" is to be associated with the subterranean aquatic domain of Enki/Ea (Ataç 2006 and 2010), as was also argued much earlier in the scholarship on ancient Near Eastern art,[21] as well as with another fundamental symbol in ancient Mesopotamian iconography, the flowing vase. Coomaraswamy (2008: 5) indicates that the ancient Mesopotamian "flowing vase" is the equivalent of the Indic soma: "Iconographically, Soma can be represented either by a plant or a tree, or by the full and overflowing chalice (*kalaśa* = κυλιξ) from which a plant is growing, or can be thought of as an inexhaustible spring." Comparable in this regard is the biblical Tree of Life, inasmuch as it also stands for a primordial state of purity, and in fact, the idea current in Assyriological

[20] Green 1997 notes another instance of "fluidity" in the three-figure-combat-scene; the figural type representing Humbaba is the kneeling *laḫmu*, which, as Lambert 1987: 45 already showed, can stand for Humbaba in certain glyptic representations of scenes connected with Gilgamesh.

[21] For an overview of the relevant scholarly literature in this regard, see Giovino 2007: 9-20.

scholarship that the Assyrian "sacred tree" is not a "tree of life"[22] is one that needs to be revised.

Given the plausible association of the Assyrian "sacred tree" with Enki/Ea and his domain, the Apsû, the occurrence of this symbol on the Berlin seal that depicts the killing of Humbaba can on the one hand point to the nature of the "Cedar Forest," the "Land of the Living," as a locale of primordial purity and eternal life, and on the other constitute a prefiguration of the land of Utnapishtim, another land of immortality, the climactic locale of the Standard Babylonian Version of the *Epic of Gilgamesh*, where the journey of Gilgamesh culminates. It is important to keep in mind that it was through the intervention of Enki/Ea that Utnapishtim was saved from the Flood before he was made immortal by Enlil,[23] and in fact the land of Utnapishtim, the "mouth of the rivers," may be thought to have a proximity to the Apsû, as Gilgamesh does not have to travel very far at all to dive in to the Apsû to fetch the plant of birth once he is instructed by Utnapishtim to do so.

3. Gilgamesh, Enkidu, and the Assyrian Royal Hunt

There are further conceptual ramifications of the glyptic scenes of Gilgamesh and Enkidu defeating Humbaba and the Bull of Heaven in Neo-Assyrian art that may be connected with the palace reliefs. The first is the semantic affinity of the Gilgamesh scenes to scenes of the royal hunt. The two primary animals hunted by the Neo-Assyrian king, especially Ashurnasirpal II, are the wild bull and the lion. After Ashurnasirpal II, representations of the royal hunt on the palace reliefs enter a phase of hiatus, and they are revived again in the lion hunts of Ashurbanipal. Chikako Watanabe (1998) has already convincingly pointed to the mythological associations of the Assyrian royal hunt, especially in connection with the exploits of Ninurta as well as those of Gilgamesh. She has also drawn attention to a passage from the inscriptions of Shalmaneser III (858-824 BCE) that mentions killing wild bulls followed by cutting down cedar trees in the Amanus mountains, suggesting that these incidents might be alluding to the Humbaba and Bull of Heaven stories, respectively, from the *Epic of Gilgamesh*

---

[22] See, for instance, Lambert 1987: 37, Lambert 2002: 321, Winter 2003: 253.

[23] "Ea opened his mouth to speak, / saying to me, his servant: 'Then also you will say to them as follows: / 'For sure Enlil has conceived a hatred of me! / I cannot dwell in your city! / I cannot tread [on] Enlil's ground! / [I shall] go down to the Apsû, to live with Ea, my master...'" (XI 36-42, George 2003: 704-705); "Enlil came up into the boat, / he took hold of my hands and brought me out. / He brought out my woman, he made her kneel at my side, / he touched our foreheads, standing between us to bless us: / 'In the past Ūta-napišti was (one of) mankind, / but now Ūta-napišti and his woman shall be like us gods! / Ūta-napišti shall dwell far away, at the mouth of the rivers'" (XI 199-205, George 2003: 716-717).

(Watanabe 2000: 1153).[24] Even though the Cedar Forest is essentially a mythological land, in ancient Mesopotamian conceptions of geography, it was also associated in "reality" with both Mount Lebanon and the Amanus mountain range in southeastern Anatolia/northern Syria from the Old Akkadian Period onward (Horowitz 1998: 79-80).

Such an affinity between the Amanus Mountains, or the Cedar Forest, and the Bull of Heaven may also have been suggested in a panel depicting the transport of timber from the Palace of Sargon II at Khorsabad (**figs. 10-11**). The relief slab may be representing the transport of timber by boat from the West, and in the midst of the boats loaded with the logs are two mythological creatures, the human-headed bull, also popularly known as the *lamassu*, and another winged bull. Both of these creatures are winged and bovine, and an allusion to the Bull of Heaven is likely. In the Neo-Assyrian glyptic scenes identified as the killing of the Bull of Heaven by Gilgamesh and Enkidu, the divine bull is shown with a bearded human head (**Opificius** 1970: **Abb. 12-14**; **Lambert** 1987: **pl. XI, figs. 25-26**; Collon 1987: no. 858) whereas the winged bull that appears on Sargon's relief slab is a natural bull. Opificius (1970: 291) points out that in Old Babylonian as well as Akkadian representations the Bull of Heaven is depicted as a "natural bull."

Watanabe (2000: 1155) has further seen in the royal bull hunt scenes of Ashurnasirpal II (**fig. 3**) an allusion to the killing of the Bull of Heaven by Gilgamesh and Enkidu. The visual format of the Assyrian royal hunt is very different from that of the glyptic representations of the battles against Humbaba and the Bull of Heaven, however, especially because the Assyrian royal hunt entails the presence of a chariot, bow and arrows in addition to spears, and more people involved in the activity. Nevertheless, as Watanabe has observed, in the bull-hunt slab from the throne-room of the Northwest Palace at Nimrud, Ashurnasirpal II is shown killing "a bull by holding one of the animal's horns in one hand and by thrusting a sword into the bull's neck behind the horns. ... This is exactly how Gilgameš kills the Bull of Heaven ..." (Watanabe 2000: 1155). Furthermore, when one looks at the throne-room bull hunt relief carefully in comparison to the neighboring lion hunt slab (**fig. 4**), one will see that no bow and arrows appear in the bull hunt scene at all; the animal is already wounded by a spear, and the king is in the process of giving the animal the death blow by means of stabbing it in the neck.

Watanabe's observation can in fact be strengthened by the presence of this exact visual configuration in representations of the killing of the Bull of Heaven by Gilgamesh and Enkidu in glyptic art of the Neo-Assyrian period (**Opificius** 1970: **Abb. 12-14**; **Lambert** 1987: **pl. XI, figs. 25-26**; Collon 1987: no. 858). Especially in some representations of the killing of

---

[24] In this regard, see also Opificius 1970: 292.

the Bull of Heaven, Gilgamesh holds with one hand one of the horns of the animal while thrusting a sword into its neck with the other, in roughly the same way in which Ashurnasirpal II kills the bull. As already indicated, in the case of Humbaba as well, even though there is no sword, dagger, or horn involved, Gilgamesh still holds this divine being with both hands in a configuration similar to that found in the Bull of Heaven scenes. In this regard, Humbaba and the Bull of Heaven are set in an iconological parallel in glyptic scenes that feature the relevant episodes from the *Epic of Gilgamesh.*

Finally, a minute detail from one of Ashurnasirpal II's royal lion hunt scenes may establish a further parallel between the Assyrian royal hunt and the killing of the Bull of Heaven and Humbaba. In the scene carved on the Neo-Assyrian drilled style seal illustrated in **Lambert's** essay (1987: **pl. VII, fig. 6**) that depicts the killing of Humbaba, there are three astral signs in the field above; the lunar crescent, the seven dots representing the Pleiades, and the star representing Venus. The same three astral bodies appear on the Boston seal as well (**fig. 1**). These three symbols, sometimes along with the solar winged disk, can be seen further in a variety of contest and other scenes in Neo-Assyrian glyptic.[25] On certain seals only two of these three signs hover in the field above. The relevant glyptic scenes of Gilgamesh from the Neo-Assyrian period hence partake of the same cosmological milieu suggested by these symbols, shared primarily by scenes of contest, the "sacred tree," and the encounter between a royal figure and his cultic associate discussed further below, all highly formulaic scenes with hieratic connotations.

It is these three astral signs that appear on the lion hunt slab from the so-called West Wing of the Northwest Palace at Nimrud (**fig. 12**). The relief panel shows Ashurnasirpal II wearing a headband shooting arrows at lions. On the harness that connects the chariot to the draught animals, one can detect upon close inspection incisions showing the lunar crescent, the Pleiades, and the star symbol of Venus, signs that otherwise are not depicted as fully carved images on the Neo-Assyrian palace relief slabs (**fig. 13**). The crescent moon and the Pleiades occur in the upper field of a Neo-Assyrian Linear Style seal showing a bull hunt as well.[26] Even though at this point I am unable to present an explanation of the symbolism of these three astral signs, it is nevertheless important to point out their presence on the royal hunt relief, which must signal the cosmological, or astronomical, associations of the lion hunt, or the royal hunt for lions and bulls at large, while revealing an affinity to the array of contest scenes featuring these symbols among which are some of the relevant Gilgamesh scenes in glyptic.

---

[25] See, for instance, Frankfort 1939: pls. XXXIII b, f, g, i, k; XXXIV k, i; XXXV g, h, l; Porada 1948: pls. LXXXIX 619; XC 621; XCIV 648; XCV 653.

[26] See Porada 1948: pl. XCVI 660.

From a semantic standpoint, the idea of defeating death or overcoming mortality may also be one of the messages embedded in the Assyrian royal hunt. In fact, the Assyrian royal hunt may most directly be associated with concepts of the "priesthood," *šangûtu*, of the Assyrian king. By "priesthood" in this sense, rather than the symbolic or ideal cultic activities of the king, one should again understand ideas of primordial purity and initiation. The royal hunt inscriptions of the Assyrian kings indicate how Ninurta and Nergal, the two heroic warlike deities, who love the Assyrian king's priesthood, gave him animals of the wilderness to hunt.[27]

The sacrificial connotations of the Assyrian royal hunt have been aptly pointed out by Watanabe (1998). What has not received enough emphasis, however, is the metaphysical, rather than cultic, nature of this sacrifice. In discussing the soma sacrifice in Indic sources, Coomaraswamy (1977: 73, 103) mentions how in this sacrifice the victim is to be equated with the royal sacrificer himself, pointing out that it is not the royal sacrificer himself who is killed, but his evil, resulting in the full liberation of the sacrificer, and his final and complete reunion with "priesthood:" "For 'Soma is the Regnum;' and it is precisely that he may be enthroned, and rule indeed, that he is slain" (1977: 80). Coomaraswamy's observations on the soma sacrifice in India may be taken as a plausible model in understanding the deeper levels of the sacrificial connotations of the Assyrian royal hunt, especially because certain Assyrian kings did make the statement "I am a lion."[28] In light of Coomaraswamy's model, the paradox posed by the Assyrian royal lion hunt, namely why the king would kill one with whom he is so identical, may also be resolved. By conquering the wild animal, the king is in a way conquering his own evil, and emerging as the true high priest, and consequently as the true king, again not simply in a cultic, but an essentially ontological sense.[29] I would submit that these notions of self-sacrifice and liberation are also central to the message of the *Epic of Gilgamesh*, conveyed especially by the metaphors of the killing of Humbaba and that of the Bull of Heaven.

4. The King and the "Prince"

The expression of the Assyrian king's priesthood in association with the royal lion hunt can further be detected in the complexity and variations in the headdress of the king in certain relief scenes. Both Ashurnasirpal II

---

[27] "The gods Ninurta and Nergal, who love my priesthood, gave to me the wild beasts (and) commanded me to hunt" (Grayson 1991: ANP II A.0.101.2, ll. 40-42).

[28] Grayson 1991: AN II.4.4 and 13, ANP II.1.33; Cassin 1987: 167-213.

[29] In analyzing the notion of a "divine pastor and of an analogous human pastorate" which is "one of the very many formulae common to Platonic and Indic philosophy," Coomaraswamy 1942: 46, n. 34 states that by "royal" and "king" Plato always means priest- or philosopher-king. By the same token, in Christianity the Good Shepherd is "both king and priest."

(**fig. 12**) and Ashurbanipal (**fig. 13**) are depicted with the headband in certain lion hunt scenes in their relief programs, in contrast to the many other scenes of the lion hunt in which they appear with the full royal headdress (**figs. 4** and **14**). There has been a long-standing tendency in scholarship to understand the headband of the Assyrian king as indicative of priestly status, *šangûtu*, both on account of the mention of the headband in association with certain rituals in texts, such as the coronation ritual, and on account of its distinctive appearance in the visual record.[30] Even when the Assyrian king is shown wearing the complete headdress, the headband is still worn around the fez-like miter, which again points to the conceptual nature of this aspect of the regalia (Paley 1976: 31). Elsewhere, I have pointed out the semantic statement established by the encounter between the royal figure wearing the full royal headdress and an official figure wearing only the headband, perhaps the crown prince, in a number of scenes from the relief program of Ashurnasirpal II (Ataç 2006 and 2010) (**fig. 15**).

This encounter between the king and the "crown prince" is a fundamental visual formula in Neo-Assyrian relief sculpture, found also in the art of Sargon II (721-705 BCE) and Sennacherib (704-681 BCE) (**fig. 16**). I have argued that the formula represents much more than the king's facing a high-ranking official or the crown prince; it is a hieratic statement, a dissection of the complex nature of Assyrian kingship that incorporates both the royal and the princely, or priestly, dimensions of rule. In this regard, it is noteworthy that it is the figural types of this particular formula that the Boston seal adopts in showing Gilgamesh and Enkidu in the act of killing the Bull of Heaven (**fig. 1**). On the seal, whereas Gilgamesh is shown wearing the full regalia, the figure of Enkidu is an approximation of the "prince" wearing only the headband. If iconographic formulae are not randomly employed in different media and contexts in the Neo-Assyrian visual record, the kind of relationship or dichotomy implied by the figural types "king" and "prince" seems to point to an analogous or identical relationship between Gilgamesh and Enkidu.

This dichotomy further reflects the complex relationship between Gilgamesh and Enkidu in the Standard Babylonian Version of the Epic as well, in that both heroes are one another's alter-egos and saviors on the one hand,[31] and yet they are also ontologically different enough to be allotted

[30] On the role of the diadem in the Assyrian coronation ritual, see Frankfort 1948: 247, and Kvanvig 1988: 425-26. The text was published in Müller 1937: 13. Magen 1989: 25-26 and 35 suggests that there may be a connection between the headband and notions of priesthood in Assyria. She further posits that the Assyrian crown prince's wearing the headband may be indicative of his having taken over certain duties from the king as high priest.

[31] I 268, 291 (Gilgamesh's mother Ninsun to Gilgamesh): "A mighty companion will come to you, the saviour of (his) friend" (George 2003: 554-557); III 4-12 (the Elders of Uruk to Gilgamesh): "He who goes in front saves (his) comrade, / he who knew the road pro-

entirely different destinies.[32] Enkidu, as the *lullû*, or the primitive man, created out of clay to "match the storm" of Gilgamesh's heart finds an early death in the poem, and in a way becomes a surrogate of Gilgamesh's own death.[33] As for Gilgamesh, he is two-thirds god, and only one-thirds human, and referred to in the Standard Babylonian Version of the Epic as the flesh of the gods. Even though his mortality is inevitable, we do not encounter it within the confines of the Standard Babylonian Version of the Epic. The Sumerian poems that do address the death of Gilgamesh portray the hero as destined to become a minor god or judge over the fates of the dead in the netherworld, again a radically different lot from that of Enkidu.[34]

In spite of these differences between Gilgamesh and Enkidu, however, the alter-ego and savior-saved relationship between them often makes it difficult to set them apart fully, especially in the beginnings of the Standard Babylonian Version of the Epic in which the coming of Enkidu is treated as a highly sacral affair and heralded to Gilgamesh in dreams of a special nature. This co-extensiveness between the two essentially different natures represented by Gilgamesh and Enkidu resonates both with the concept of the Redeemed-Redeemer of Gnosticism and with the conjugal or marital formula denoting the union of the regnum and the sacerdotium in the traditional philosophy of kingship traced by Coomaraswamy in Indic sources in a comparative framework.[35]

---

tected his friend." / Let Enkidu go in front of you, / he knows the way to the Forest of Cedar! / He is tried in battles and experienced in combat, / let Enkidu protect (his) friend and keep safe (his) comrade! / let him bring his person back to his *wives*! / In this our assembly we hereby give the king into your care: / you will ensure (his) return and give the king into our care" (George 2003: 574-575); VII 174-176 (Enkidu relating to Gilgamesh his "death dream" in which appears a man whose face is like Anzu): "Like a mighty wild bull he trampled over me, / poison he ... [...] my body. / 'Rescue me, my friend! [...]'" (George 2003: 642-643).

32 In the Middle Babylonian Ur Tablet, Enkidu speaks to the sun-god Shamash cursing the hunter: "At the very first light of dawn, / Enkidu lifted up his head, weeping before Šamaš. / Before the rays of the sun his tears were flowing: 'I hereby appeal to you, Šamaš, concerning the hunter, the trapper-man. / *As for* the "shackler," who did not let me be a match for [my friend,] / may the hunter not be a match for his friend!'" (obv. 1-6, George 2003: 296-297).

33 "They summoned Aruru, the great one: / 'You, O Aruru, created [man:] / now create what he suggests! / Let him be *equal to the storm* of his heart, / let them rival each other and so let Uruk be rested'" (I 94-98, George 2003: 543-545);

34 *The Death of Bilgames* M 120-125 (Enlil to Bilgames): "Be not in despair, be not heart-stricken, / for now you will number among the Anunna gods, / you will be accounted one of the lesser gods, / you will act as the governor of the Netherworld, / you will pass judgement, you will render verdicts, / what [you say] will be as weighty [as the word of Ningishzida and] Dumuzi" (George 1999: 201).

35 The relationship of the *sacerdotium* and the *regnum* is analyzed by Coomaraswamy (1942) as modeled after "marriage," in the sense of the union of complementary opposites. Coomaraswamy (1942: 2) asserts that the king is "unquestionably the 'feminine' party in the 'marriage' of the Sacerdotium (*brahma*) and the Regnum (*kṣatra*)." "Their

In the Gnostic model, "the redeemer (*salvator*) and the one to be redeemed (*salvandus*) belong closely together and are sometimes hard to keep apart, since the point of view may swiftly change, from 'savior' to 'saved' (*salvatus*) or 'to be saved' (*salvandus*) and vice versa. Behind this stands the conception, fundamental to Gnostic soteriology, that both partners, salvator and salvandus, are of one nature, i.e. from parts of the world of light. In the process of redemption they represent two poles which must indeed be kept apart, but through their consubstantiality they have from the beginning removed or 'unyoked' the distinction between the two which otherwise is usual in the history of religion" (Rudolph 1983: 122-131).

In light of these paradigms, the Assyrian king's two varying modes of appearance, one with the full royal headdress and the other with the headband may be thought to be the visual manifestation of the dichotomy, complementariness, and co-extensiveness of the two partners of royal unity, the king and his princely and/or priestly counterpart. It is in this vein that the encounter formula may be a potent hieratic statement in showing these two figural types, always discrete when depicting the king, face to face with implications of a unity that is nevertheless imbalanced on account of the prominence of the one figure over the other (**figs. 15-16**).

It is precisely this combination of unity and imbalance that characterizes representations of Gilgamesh and Enkidu in Neo-Assyrian glyptic as well. The Boston seal may be unique in that it follows the encounter formula found in relief sculpture very closely; Gilgamesh is shown as the Assyrian royal figure, and Enkidu similar to the "princely" figure with the headband, though with a shorter over-garment (**fig. 1**). Another Neo-Assyrian cylinder seal approximates this configuration as well, with the Gilgamesh figure shown identical, or almost identical, to the Neo-Assyrian king, and Enkidu shown in a simpler version of the same style of dress, with a shorter kilt, though without a clear headband (**Lambert** 1987: **pl. VIII, fig. 8**). Otherwise, several Neo-Assyrian cylinder seals reflect a more salient difference between the two figures, maintaining the royal appearance for Gilgamesh, but opting for a bare-chested and more athletic rather

---

union is effected with the marital formula 'Be ye united, of one intention, loving one another .....I have conformed your minds, operations and wills.....Be ye unanimous, sharing one home, for our sake" (1942: 22). An image of marriage is also used in the initial prognostication of Enkidu's arrival by Gilgamesh's mother in interpreting her son's dream. Both the meteor and the axe that fall from the sky in Gilgamesh's dream, prefigurations of Enkidu, are described by Gilgamesh as follows: "[I loved it] like a wife and I caressed and embraced it. / [I picked it up and] set it down at [your] feet, / [and you, you] made it my equal." (Standard Babylonian Version I 256-59, 284-285; George 2003: 552-55). Both the image of "marriage" and the notion of "counterparts" here seem to parallel the material presented by Coomaraswamy. A further image along these lines from the Standard Babylonian Version can be found in Gilgamesh's lament over the dead Enkidu: "He covered (his) friend, (veiling) his face like a bride, / circling around him like an eagle" (VIII 59-60, George 2003: 654-57).

than courtly-looking Enkidu (**Lambert** 1987: **pl. VIII, fig. 6**). In short, even in representations that show the two heroes quite similar to one another, some degree of distinction is always maintained between them.

As Lambert (1987: 43) points out as well, in the Sumerian poems, Enkidu is Gilgamesh's servant, so Enkidu's subordinate status makes sense in this context. However, the Standard Babylonian Version indicates how similar they are except that Gilgamesh is a little taller. "In build he is the equal of Gilgameš, / (but) shorter in stature, sturdier of bone" (OB II, col.v, 183-184; George 2003: 178-79). Enkidu's being more stocky and "bigger of bone" than Gilgamesh may be seen as an indication on the somatic level of the ontological difference between the two heroes. A physically stockier visualization of Enkidu may also be thought to suit the latter's mission in guarding Gilgamesh's safety on the way to the Cedar Forest.

5. Dingir and Lú

That the difference in figural types in Neo-Assyrian relief sculpture may help signify conceptions of ontological difference between the divine or royal hero and a counterpart, or alter ego, figure set in some kind of "opposition" to him may also be seen on another Neo-Assyrian cylinder seal unrelated to the Gilgamesh episodes that we have been considering. It shows what seems to be the Assyrian royal figure holding a cup and standing in front of a table on which is a vessel (**fig. 18**). The figure does not wear the regular Assyrian royal headdress composed of a miter and a cone, however, but rather it features a more elaborate crown, which may be the horned crown of divinity, also seen worn by the Gilgamesh figure on the Berlin seal (**Opificius** 1970: **Abb. 11**; **Lambert** 1987: **pl. VIII, fig. 7**). There should be little doubt, nevertheless, that the figure has royal connotations, since the way he is shown holding a shallow bowl in a ceremonial fashion is identical to the way in which many formulaic representations of Ashurnasirpal II from the Northwest Palace depict him (**figs. 2** and **6**). On the other side of the table is also a formulaic figure that appears often on the reliefs of Ashurnasirpal II, the attendant who holds a fly whisk presumably in association with the ceremonial or ritual activity conducted by the king with the bowl. The seal belongs to a group of glyptic compositions that feature an encounter between the royal figure holding a bowl and an attendant figure holding a whisk.[36]

One wonders if this attendant has a priestly role in the ritual activity in which he is cooperating with the king (Magen 1986: 68). On the palace reliefs of Ashurnasirpal II as well as on seals with comparable scenes, this associate figure is a eunuch figure, but the figure on our seal seems not to be a eunuch since he is bearded. In many respects, the figure with the

[36] See Porada 1948: pls. XCVII-XCIX.

whisk on the seal seems to resemble the princely figure with the headband of the palace reliefs (**figs. 15-16**). What we see here is perhaps a conflation of the princely figure with that of the eunuch cultic associate of the palace reliefs, in a way revealing an affinity between these two figural types as well.

To the immediate right of the royal figure on the seal is the cuneiform logogram dingir, god, and above the head of the associate figure is the logogram lú, man. Thus, we see here how the royal and princely/priestly figural types of the Neo-Assyrian reliefs may function in the visual expression of the human-divine dichotomy both on the reliefs themselves, especially the hieratic reliefs of Ashurnasirpal II, and on cylinder seals that have auxiliary signs, in this case logographic, and symbols providing glosses on the semantics of the compositions.

The human-divine dichotomy is one of the central themes of the *Epic of Gilgamesh*, and it is telling that figural types that resemble those labeled as "god" and "man" on the seal discussed can not only be found on the palace reliefs of Ashurnasirpal II but also in representations of Gilgamesh and Enkidu in Neo-Assyrian glyptic. From this standpoint, the presence of the labels "god" and "man" on this cylinder seal scene may be less about identifying the royal figure and the princely figure rigidly as divine and human respectively than about the presentation of the parameters of the dichotomy whose boundaries, as we have seen, are ultimately blurred. After all, both Gilgamesh and Enkidu have the divine determinative dingir before their names in the written Akkadian of the Standard Babylonian Version of the Epic, and hence are both godlike, and yet Gilgamesh is referred to as one-thirds human, and Enkidu as a *lullû*, "primitive man." In the visual record as well, as indicated by Opificius (1970: 289) there are in the Hurrian and Hittite versions of the Gilgamesh representations instances in which both heroes are shown with horned crowns of divinity or identical to one another. Opificius considers this phenomenon as a transformation of the Babylonian Epic into an Anatolian idiom, whereas one wonders if rather than a transformation, the Anatolian tradition has chosen to bring to the fore an aspect of a complexity already inherent in the Babylonian Epic.

Thus, primarily in the Assyrian visual record, on the one hand we have the king-"prince" pair, and on the other the divine-human, and a satisfactory one-to-one match between these two pairs is impossible for the simple reason that priesthood would be more closely associated with divinity than is kingship, whereas the sacral and priestly dimensions of kingship are also indisputable. In this regard, once again we reach the conclusion that while the relevant dichotomies are fully valid, their constituent parts are hard to distinguish rigidly, and hence consubstantial or co-extensive. The iconographic formulas that depict or resonate with the relationship between Gilgamesh and Enkidu here under consideration reflect this complexity.

6. *The* Marru *and the Stylus*

Among the auxiliary signs that help establish the aforementioned duality in Neo-Assyrian glyptic scenes are also the *marru*, the spade symbol of the god Marduk, and the stylus, the symbol of the god Nabû, often paired together in both Babylonian and Assyrian representations of the first millennium BCE. On the drilled-style Neo-Assyrian seal illustrated in **Lambert's** article (1987: **pl. VIII, fig. 8**) and the Boston seal (**fig. 1**), the two symbols are placed side by side, constituting a pair, and placed right next to the scene of the killing of Humbaba and that of the Bull of Heaven respectively. In the case of the former seal, a worshipper figure, similar to the figure of Enkidu in headdress but with a longer garment, is shown making a gesture of greeting toward the signs. In this scene, the stylus sign is immediately behind the Gilgamesh figure. As for the Boston seal, no worshipper figure is visible, and the order of the two signs are reversed such that the *marru* is behind Gilgamesh and the stylus behind Enkidu.

As if to reinforce the semantic relevance of the British Museum seal inscribed with the two logograms to the Gilgamesh scenes in Neo-Assyrian glyptic, both a *marru* and a stylus also appear on this seal, albeit separated from one another rather than in the form of a pair. While an enormous *marru* is placed between the royal figure and the table, a stylus of a much smaller size, of the type that features two wedge-shaped elements aligned verically (Seidl 1998-2001: 25), appear in front of the associate figure with the fly-whisk across the table from the king.

The *marru* and the stylus standing for Marduk and Nabû respectively may be thought of as yet another manifestation of the complementary counterparts of the same ideal unified principle, also represented by Gilgamesh and Enkidu, the royal figure and his princely/priestly counterpart, and even the lion and the bull of the hunt scenes of Ashurnasirpal II from the throne-room of the Northwest Palace (**figs. 4-5**). The formulaic and complementary character of the lion and the bull in the art of the ancient Near East is perhaps best apparent in the reliefs of Persepolis where the lion attacking the bull must be a symbol of the union of the complementary principles rather than a scene of violent domination (**fig. 18**).

As far as the relationship between the gods Marduk and Nabû is concerned, one can observe that Marduk is the ruler god of the Babylonian pantheon, and the heroic vanquisher of the hosts of chaos, the primordial female goddess Tiamat and her army, in the Babylonian poem of cosmogony. After he defeats Tiamat and her army, Marduk reorganizes the cosmos and establishes himself as ruler over it. We have seen, however, the complexity of such episodes of heroic conflict between a hero or a hero-god and a primordial divine being. Even though the texts and images narrating such episodes are in the service of praising the hero or ruler god, the nature of such conflicts is such that there is no simple right or wrong among the

opponents, as already discussed. In this respect, the analogy between Gilgamesh and Marduk is clear, and the proximity in the British Museum dingir-lú seal of the *marru* to the royal figure makes sense as well.

As for Nabû, he usually occurs side by side with Marduk, of whom he was the scribe and son. Both of Babylonian origin, the veneration and symbolism of these two gods became part of the Assyrian world in the first millennium BCE as well, no doubt on account of the increased political and cultural contact between the two countries that can be traced back to the time of Tukulti-Ninurta I (1243-1207 BCE) (Sommerfeld 1987-1990). Even though Nabû is a leading Babylonian god as well, being initially Marduk's "minister," he comes second in importance in relation to Marduk. In time, however, Nabû was in competition with Marduk, "until he became the co-ruler of the world" (Pomponio 1998-2001: 17).

The complementary relation between these two gods as perceived by the Assyrians as well can also be seen in one of the titles of the Assyrian king during the reign of Sargon II, "provider (*zānin*) for Esagil and Ezida," the temples of Marduk and Nabû respectively (Pomponio 1998-2001: 19). This fundamental relation between the two gods is further clear in the emblematic manner in which the two signs of the gods are consistently brought together in the visual record. From this standpoint, Nabû's status with respect to Marduk is comparable to the subsidiary nature of Enkidu with respect to Gilgamesh, just as Enkidu is nevertheless of key importance to the message of the Epic, and of a nature complementary to that of Gilgamesh. I have already highlighted Enkidu's venerable status as the "heavenly" companion of Gilgamesh prefigured in the latter's dreams as a meteor and an axe that fall from the sky.

Nabu's character as a god of scribal wisdom and learning may also be thought to be reflected in the singular occurrence of the stylus symbol on the New York Metropolitan Museum of Art seal discussed above (**fig. 8**), where the symbol occurs behind a fish-cloaked *apkallu* figure making a gesture of greeting toward the contest scene that shows the defeat of Humbaba by a Bull Man and a Scorpion Being. The sacerdotal associations of the fish-cloaked *apkallu*, coupled with the occurrence of the stylus of Nabu, in proximity to the scene showing the defeat of Humbaba can once again be thought to connect this contest scene with conceptions of priesthood, or *šangûtu*, inasmuch as the scene is evocative of ideas of defeating death or overcoming mortality, as already argued.

7. Conclusion

An analysis of the glyptic scenes depicting episodes from the *Epic of Gilgamesh* shows that the repertoire of these scenes is not confined to straightforward representations of the killing of Humbaba and that of the Bull of Heaven. Supplemented with an array of signs and symbols, and

articulated by the employment of certain figural types that have their counterparts or resonances in Neo-Assyrian relief scenes as well, the Gilgamesh scenes of Neo-Assyrian glyptic address fundamental concepts central to the deeper meaning of the Epic. The episodes of Humbaba and the Bull of Heaven were no doubt chosen by the seal carvers as the principal subjects of the glyptic scenes on account of their condensed semantics that reference concepts of the hero and his potential to overcome death, not through immortality in the flesh but through initiatic transfiguration. The articulation of these scenes further through the use of the figural types evoking the king and his princely associate of the Neo-Assyrian palace reliefs and the inclusion of the *marru* and the stylus in the compositions enable these scenes to become the expression of the ideal or primordial unity attained by the hero as a result of his self-sacrifice, or the sacrifice of his "evil," of which both the killing of Humbaba and that of the Bull of Heaven must be considered as models and manifestations.

BIBLIOGRAPHY

Abusch, Tzvi, 1989, "Gilgamesh's Request and Siduri's Denial", in: Mark E. Cohen et al. (ed.), The Tablet and the Scroll: Near Eastern Studies in Honor of William W. Hallo, Bethesda, MD, 1-14.

Afanasyeva, Veronica K., 1971, "Gilgameš and Enkidu in Glyptic Art and in the Epic": Klio: Beiträge zur alten Geschichte 53, 59-75.

Ataç, Mehmet-Ali, 2006, "Visual Formula and Meaning in Neo-Assyrian Relief Sculpture": Art Bulletin 88, 69-101.

— 2010, The Mythology of Kingship in Neo-Assyrian Art, Cambridge.

Barnett, Richard D., 1976, Sculptures from the North Palace of Ashurbanipal at Nineveh (668 - 627 B.C.), London.

Cassin, Eléna, 1987, Le semblable et le différent: symbolismes du pouvoir dans le proche-orient ancient, Paris.

Coomaraswamy, Ananda K., 1942, Spiritual Authority and Temporal Power in the Indian Theory of Government, New Haven, CT.

— 1977, "Ātmayajña: Self-Sacrifice", in: Roger Lipsey (ed.), Coomaraswamy. Vol. 2: Selected Papers. Metaphysics (Bollingen Series 89), Princeton, NJ.

— 2004a, "The Early Iconography of Sagittarius – *Kṛśānu*", in: Robert Strom (ed.), Guardians of the Sun-door: Late Iconographic Essays and Drawings of Ananda K. Coomaraswamy, Louisville, Kentucky.

— 2004b, "The Guardians of the Sundoor and the Sagittarian Type", in: Robert Strom (ed.), Guardians of the Sun-door: Late Iconographic Essays and Drawings of Ananda K. Coomaraswamy, Louisville, Kentucky.

Cooper, Jerrold S., 1978, The Return of Ninurta to Nippur: an-gim dím-ma, Roma.

— 2002, "Buddies in Babylonia: Gilgamesh, Enkidu, and Mesopotamian Homosexuality", in: Tzvi Abusch (ed.), Riches Hidden in Secret Places: Ancient Near Eastern Studies in Memory of Thorkild Jacobsen, Winona Lake, IN, 73-85.

Englund, Klaudia, 2003, Nimrud und seine Funde: Der Weg der Reliefs in die Museen und Sammlungen: Orient-Archäologie 12, Rahden / Westf.

Forest, Jean-Daniel, 2007, "L'Épopée de Gilgameš, ses origins et sa postérité", in: Joseph Azize – Noel Weeks (ed.), Gilgameš and the World of Assyria: Proceedings of the Conference held at Mandelbaum House, The University of Sydney, 21-23 July 2004, Leuven – Paris – Dudley, MA.
Foster, Benjamin, 1987, "Gilgamesh: Sex, Love and the Ascent of Knowledge", in: John H. Marks and Robert M. Good (ed.), Love and Death in the Ancient Near East: Essays in Honor of Marvin H. Pope, Guilford, CT, 21-42.
Frankfort, Henri, 1939, Cyinder Seals: A Documentary Essay on the Art and Religion of the Ancient Near East, London.
George, Andrew R., 1999, The Epic of Gilgamesh: The Babylonian Epic Poem and Other Texts in Akkadian and Sumerian, London.
— 2003, The Babylonian Gilgamesh Epic: Introduction, Critical Edition and Cuneiform Texts, Oxford.
— 2007, "The Epic of Gilgameš: Thoughts on Genre and Meaning", in: Joseph Azize – Noel Weeks (ed.), Gilgameš and the World of Assyria: Proceedings of the Conference held at Mandelbaum House, The University of Sydney, 21-23 July 2004, Leuven – Paris – Dudley, MA.
Giovino, Mariana, 2007, The Assyrian Sacred Tree: A History of Interpretations, Fribourg – Göttingen.
Grayson, A. Kirk, 1991, Assyrian Rulers of the Early First Millennium BC I (1114-859 BC) The Royal Inscriptions of Mesopotamia. Assyrian Periods 2, Toronto.
Green, Anthony, 1985, "A Note on the 'Scorpion-Man' and Pazuzu": Iraq 47, 75-82.
— 1995, "Ancient Mesopotamian Religious Iconography", in: Jack Sasson et al. (ed.), Civilizations of the Ancient Near East. Vol. 3, New York, 1847-59.
— 1997, "Myths in Mesopotamian Art", in: I. L. Finkel and M. J. Geller (ed.), Sumerian Gods and Their Representations. Cuneiform Monographs 7, Groningen, 135-158.
Howard-Carter, Theresa, 1983, "An Interpretation of the Sculptural Decoration of the Second Millennium Temple at Tell al-Rimah": Iraq 45, 64-72
Jacobsen, Thorkild, 1976, Treasures of Darkness: A History of Mesopotamian Religion, New Haven – London.
Kinnier, Wilson J. V., with the assistance of Herman Vantsiphout, 1979, The Rebel Lands: An Investigation into the Origins of Early Mesopotamian Mythology, Cambridge.
Kramer, Samuel N., 1944, "Dilmun, the Land of the Living": Bulletin of the American Schools of Oriental Research 96, 18-28.
Lambert, Wilfred G., 1987, "Gilgamesh in Literature and Art: The Second and First Millennia", in: Ann Farkas et al. (ed.), Monsters and Demons in the Ancient and Medieval Worlds: Papers Presented in Honor of Edith Porada, Mainz on Rhine, 37-52.
— 2002, "The Background of the Neo-Assyrian Sacred Tree", in: Simo Parpola – Robert M. Whiting (ed.), Proceedings of the XLVII[e] Rencontre Assyriologique Internationale. Sex and Gender in the Ancient Near East, Helsinki, Vol. 1, 321-26.
Magen, Ursula, 1989, Assyrische Königdarstellungen, Aspekte der Herrschaft: eine Typologie, Mainz am Rhein.

Meuszynski, Janusz, 1976, "Neo-Assyrian Reliefs from the Central Area of Nimrud Citadel": Iraq 38, 37-40.

Müller, Karl F., 1937, Das Assyrische Ritual I: Texte zum Assyrischen Königsritual, Leipzig.

Opificius, Ruth, 1970, „Gilgamesch und Enkidu in der bildenden Kunst", in: Hermann Pohle – Gustav Mahr (Hg.), Festschrift zum hundertjährigen Bestehen der Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte, 1869-1969 III, Berlin, 286-292.

Parpola, Simo, 1993, "The Assyrian Tree of Life: Tracing the Origins of Jewish Monotheism and Greek Philosophy": Journal of Near Eastern Studies 52, 161-208.

— 1998, "The Esoteric Meaning of the Name Gilgamesh", in: Jirí Prosecký (ed.), Papers Presented at the 43rd Rencontre Assyriologique Internationale. Intellectual Life of the Ancient Near East, Prague, 315-30.

Pittman, Holly, [2]1988, Ancient Art in Miniature. Near Eastern Seals from the Collection of Martin and Sarah Cherkasky, New York.

Pomponio, E., 1998-2001, "Nabû. A. Philologisch", in: Dietz O. Edzard (ed.), Reallexikon der Assyriologie und der Vorderasiatischen Archäologie 9, 16-24.

Porada, Edith, 1948, Corpus of Ancient Near Eastern Cylinder Seals in North American Collections: The Collection of the Pierpont Morgan Library, Washington, D.C.

Prévot, Dominique, 1986, "L'épopée de Gilgamesh: un scénario initiatique?" in: Julien Ries (ed.), Actes du Colloque de Liège et de Louvain-la-Neuve, 20-21 novembre 1984, Homo Religiosus 13, Les Rites d'Initiation, Louvain-la-Neuve, 225-41.

Rudolph, Kurt, 1983, Gnosis: The Nature and History of Gnosticism, Robert McLahlan Wilson (trans. and ed.), San Francisco.

Russell, John M., 1998, "The Program of the Palace of Ashurnasirpal II at Nimrud: Issues in the Research and Presentation of Assyrian Art": American Journal of Archaeology 102, 655-715.

Sallaberger, Walter – Huber-Vulliet, Fabienne, 2003-2005, "Priester. A. I", in: Dietz O. Edzard (ed.), Reallexikon der Assyriologie und der Vorderasiatischen Archäologie 10, 617-640.

Seidl, Ursula, 1998-2001, "Nabû. B. Archäologisch", in: Dietz O. Edzard (ed.), Reallexikon der Assyriologie und der Vorderasiatischen Archäologie 9, 24-29.

Sommerfeld, W., 1987-1990, "Marduk. A. Philologisch", in: Dietz O. Edzard (ed.), Reallexikon der Assyriologie und der Vorderasiatischen Archäologie 7, 360-370.

Van Dijk, J. J., 1983, LUGAL UD ME-LÁM-bi NIR-GÁL: Le récit épique et didactique des Travaux de Ninurta, du Déluge et de la Nouvelle Création, Leiden.

Watanabe, Chikako E., 1998, "Symbolism of the Royal Lion Hunt in Assyria", in: Jirí Prosecký (ed.), Papers Presented at the 43rd Rencontre Assyriologique Internationale. Intellectual Life of the Ancient Near East, Prague, 439-50.

— 2002, "Mythological Associations Implied in the Assyrian Royal Bull Hunt": in Simonetta Graziani (ed.), Studi sul vicino oriente antico dedicati alla memoria di Luigi Cagni, Napoli, 1149-61.

Westenholz, Aage - Koch-Westenholz, Ulla, 2000, "Enkidu – The Noble Savage?" in: Andrew R. George – Irving L. Finkel (ed.), Wisdom, Gods and Literature: Studies in Assyriology in Honour of W. G. Lambert, Winona Lake, IN, 437-44.

Wiggermann, F. A. M., 1993-1997, "Mischwesen. A. Philologisch", in: Dietz O. Edzard (ed.), Reallexikon der Assyriologie und der Vorderasiatischen Archäologie 8, 222-24.

Winter, Irene J., 2003, "Ornament and the 'Rhetoric of Abundance' in Assyria": Eretz-Israel 27, 252-64.

Gilgameš im Westen

Hans Ulrich Steymans

On the Levantine coast, the account of the Gilgameš Epic comes to the fore in two ways, in writing and in visual depiction. Cuneiform tablets containing written versions date from the Late Bronze Age (1550-1150 BC). The Standard Babylonian 12 tablet edition most probably influenced the final forms of the Iliad and Odyssey in the 7th century as well as the priestly account of the flood in Genesis in the 6th century. Imagery depicting scenes from the Gilgameš Epic in this area dates from the Middle Bronze Age (after 2000) to the 7th century BC. Thus imagery fills the time gap of written evidence and testifies to a continuing oral tradition in the Iron Age II (1000-586). The main area of the oral transmission with impact on biblical and early Jewish literature may be located in Phoenicia and south of Mount Hermon.

In der Levante gab es Erzählungen aus dem Gilgameš-Epos in schriftlicher Form und mündlicher Überlieferung. Keilschrifttafeln stammen aus der Spätbronzezeit (1500-1150 v. Chr.). Das jungbabylonische 12-Tafel-Werk beeinflusste höchstwahrscheinlich die Endgestalt von Ilias und Odyssee im 7. ebenso wie die priesterschriftliche Sintfluterzählung im 6. Jh v. Chr. Bilddarstellungen von Szenen aus dem Gilgameš-Epos in diesem Gebiet reichen von der Mittelbronzezeit (ab ca. 2000) bis ins 7. Jh. v. Chr. Somit füllen die Bilddarstellungen die zeitliche Lücke der Schriftzeugnisse und lassen auf eine fortdauernde mündliche Überlieferungsgeschichte in der Eisenzeit II (1000-586) schließen. Die mündlichen Überlieferungen mit Einfluss auf die Bibel und die Frühjüdische Literatur hafteten lokal an Phönizien und der Gegend südlich des Hermongebirges.

Ziel dieses Aufsatzes ist es, schriftliche und bildliche Bezeugungen des Gilgameš in den ans Mittelmeer grenzenden Regionen Vorderasiens zusammenzustellen. Eine zeitliche und räumliche Differenzierung lässt sich beobachten. Während es schriftliche Bezeugungen aus dem gesamten Untersuchungsraum gibt, also aus Kleinasien, Syrien westlich des Nahr al Balikh und von der levantinischen Küste, beschränken sich die Bildzeugnisse auf die Levante und Syrien. Abbildungen von Themen der Gilgameš-Legenden aus Kleinasien fehlen (Beckman 2003: 37). Zeitlich konzentrieren sich die keilschriftlichen Quellen auf die zweite Hälfte des 2. Jahrtausends, während die Bildquellen auch die erste Hälfte des 1. Jahrtausends

abdecken. Die bildlichen Darstellungen zeigen zum Teil schriftlich nur hethitisch Bezeugtes und zum Teil schriftlich überhaupt nicht Bekanntes. Bildende Künstler bilden nicht das ab, was sie lesen, sondern was sie wissen, und stellen so noch einmal einen eigenen Überlieferungsstrom dar. Schließlich kommt es in hellenistischer Zeit erneut zu schriftlichen Bezeugungen von Gilgameš und Humbaba. Daraus lässt sich die These ableiten, dass Erzählungen von Gilgameš während der schriftlichen Traditionslücke im 1. Jahrtausend zumindest mündlich überliefert und deshalb bildlich dargestellt wurden. Haftpunkt dieser Erzählungen war das Libanongebirge. Deshalb ist es wahrscheinlich, dass Motive der mit Gilgameš verbundenen mündlichen Überlieferungen auch in biblische Texte eingeflossen sind.

1. Die Texte

Die Textzeugen des Gilgameš-Epos, die in den ans Mittelmeer grenzenden Regionen gefunden wurden, sind im mittelbabylonischen (MB) Dialekt des Akkadischen geschrieben, stammen also aus der Spätbronzezeit zwischen 1550-1150 v. Chr., oder in hethitischer und hurritischer Sprache. Mit dem Seevölkersturm vor der Wende zum 1. Jahrtausend endet in diesen Gegenden der Brauch, Tontafeln in Keilschrift zu beschreiben. Damit reißen auch die schriftlichen Bezeugungen des Gilgameš ab. In der 1. Hälfte des 1. Jahrtausends schrieb man akkadische Literatur im jungbabylonischen (jB) Dialekt,[1] der auf Englisch *Standard Babylonian* (SB) genannt wird. Aus dem 1. Jahrtausend, genauer aus neuassyrischer (7. Jh. v. Chr.) und spätbabylonischer Literaturüberlieferung (5. – 1. Jh. v. Chr.) stammen die Exemplare der kanonischen Fassung auf elf bzw. zwölf Tafeln, welche die Kolophone dem Sîn-lēqi-unninni zuschreiben und welches man unter dem ‚incipit' *ša naqba (*oder *naqbī) īmuru* / „Der die Tiefe(n) sah" zitiert.[2] Wahrscheinlich lebte Sîn-lēqi-unninni in kassitischer Zeit (1530-1152 v. Chr.) und stellte aus ihm vorliegenden Textzeugen eine Fassung zusammen, die dann allgemeine Verbreitung fand. Während und vielleicht auch nachdem er in Babylonien seine editorische Arbeit leistete, waren jene Fassungen im Umlauf, die Andrew R. George als mittelbabylonisch bezeichnet.[3]

---

1 Vgl. von Soden ^{2}1969: 2f (= GAG § 2).

2 Die Texte werden nach den Kürzeln von George 2003 zitiert, außer der kanonischen, jungbabylonischen Version, die nach dem Vorbild der homerischen Schriften *Gilg.* abgekürzt wird. Es folgt die Zahl der Tafel und nach dem Punkt die Zeilenzählung nach George 2003 oder Maul ^{3}2006. *Gilg.* 7.1 meint also die erste Zeile der 7. Tafel der jungbabylonischen Fassung, die da lautetet: „Mein Freund, warum beraten sich die Götter" und auf das Todesurteil über Enkidu in der Götterversammlung hinweist. Dementsprechend werden die Gesänge und Verse von *Il.* und *Od.* angeben.

3 "The question then arises, do the Middle Babylonian and early Neo-Assyrian tablets that present text very close to the Standard Babylonian version represent Sîn-lēqi-unninni's

Im folgenden Überblick über die Texte werden jene Szenen aufgelistet, die Anregung für bildliche Darstellungen geben könnten. Das bedeutet, es geht um Personen, ihre äußeren Eigenschaften und ihre Handlungen. Ausgeblendet werden die langen Reden, die zwar im Prinzip ebenfalls Anhaltspunkte für eine bildliche Wiedergabe gäben, bei denen es für Künstler und Betrachter aber erheblich schwieriger wäre, das Dargestellte eindeutig identifizierbar zu machen. Einzig in den Reden vorkommende Vergleiche und Beschreibungen der Personen werden aufgelistet, weil diese die ikonographische Darstellung der Person beeinflusst haben könnten. Ikonographisch Relevantes, das im Bildkapitel (2) behandelt wird, ist kursiv und fett hervorgehoben. Die Einteilung und Bezeichnung der ***Szenen*** des Gilgameš-Epos folgt der von Gary Beckman zusammengestellten Liste (2003: 53-55).

1.1 Ḫattuša / Boğazköy

In Boğazköy wurden bisher acht Manuskripte des akkadischen Gilgameš-Epos ausgegraben. Diese kamen im Königspalast auf dem Büyükkale und in der Tempel- oder Priesterbibliothek eines Gebäudes der Oberstadt zutage. Andrew R. George gruppiert sie zu drei Textzeugen. Der bedeutendste, MB $Boğ_1$, besteht aus acht Fragmenten, die 1983 in besagter Tempel- oder Priesterbibliothek gefunden wurden.[4] MB $Boğ_2$ wurde vor dem I. Weltkrieg gefunden und stammt möglicherweise vom Königspalast auf dem Büyükkale oder einem Tempel in der Unterstadt.[5] MB $Boğ_3$ (Bo 284/d) ist ein winziges Fragment einer großen Keilschrifttafel, das man 1934 im Königspalast auf dem Büyükkale ausgrub. Es ist zu rudimentär, um übersetzt zu werden, und enthält wahrscheinlich die Träume des Gilgameš auf dem Weg zum Zedernwald (George 2003: 307-309, 317f, 325).

Doch das Gilgameš-Epos oder Episoden daraus gab es auch auf Hethitisch. Gerry Beckman (2003: 37f) schließt nicht aus, dass die hethitischen

text *ša naqba īmuru*, at an early stage of its transmission, that is, soon after his lifetime, or are they variant versions of the sort he would have consulted in the process of establishing *ša naqba īmuru*? I do not think that this question can be decided without knowing Sîn-lēqi-unninni's dates – and may be not even then" (George 2003: 31f).

4 Der Keilschrifttext der durchweg kleinen Fragmente liegt vor in KBo 32, 128–133. Die acht Fragmente wurden gegen 1400 v. Chr. in Hattuša niedergeschrieben. Der Tempel ist jünger als die in ihm gefundenen Texte.

5 KUB IV, 12 ist ein Bruchstück einer ursprünglich vierkolumnigen Tafel (VAT 12890), das aus paläographischen Gründen ins 13. Jh. v. Chr. zu datieren ist. Erhalten sind auf der Vorderseite Träume des Gilgamesch während des Zugs zum Zederngebirge und auf der Rückseite Teile der Himmelsstier-Episode. Auf einer einzigen Tafel stand, was die jungbabylonische Fassung in Tafel IV bzw. VI erzählt. Es handelt sich demnach um eine stark abweichende oder verkürzte Rezension des Epos. Eine Übersetzung ins Deutsche bietet Hecker 2005: 668-670.

Ausgaben am Hofe des Königs oder der Adligen vorgetragen wurden, sieht die Hauptfunktion dieser Texte aber in der gelehrten Schreiberausbildung. Dennoch wird die Existenz von Gilgameš-Texten in der Landessprache zu einer Verbreitung der Sagen über ihn beigetragen haben, denn die Schreiberausbildung schloss das Auswendiglernen der studierten Texte ein. Es ist höchst wahrscheinlich, dass Erzählungen, die man auswendig kannte, gelegentlich erzählt oder gesanglich vorgetragen und diese so verbreitet wurden.

a. Akkadisch
MB Boğ$_1$ (George 2003: 306-317)[6]

Szene 8: ***Zivilisierung des Enkidu***

Die Hure spricht zu Enkidu. ***Enkidu*** ist schön, ***wie ein Gott***.
Enkidu zieht sich ein Gewand an.
Die Hure zieht sich ein Gewand an, nimmt Enkidu bei der Hand und ***führt ihn wie ein Gott*** zum Lager der Hirten (Einführungsszene).
Die Hirten sammeln sich um Enkidu im Lager der Hirten.
Enkidu gleicht im Körperbau ***dem Gilgameš***, ist aber kleiner und stämmiger.
Enkidu isst Brot und trinkt Bier.

Szene 13: ***Beratung mit dem Ältestenrat***

Noch in Uruk will Gilgameš den Gott (Humbaba) überwinden und ***die Zeder*** fällen.

Szene 24: ***Kampf mit Humbaba***

Humbaba verflucht Enkidu.
Enkidu fordert ***Gilgameš*** auf, ***Humbaba totzuschlagen***.

Der Erzählfaden setzt ein mit einer Szene aus Tafel I des (jB) Epos. Die zur Verharmlosung Enkidus gedungene Hure spricht zu dem wilden Mann, den sie durch ihren Beischlaf bereits gezähmt hat. In ihrer Rede vergleicht sie ihn mit einem Gott,[7] was die ikonographische Darstellung des Enkidu beeinflussen könnte. Eine Anspielung auf das altorientalische Bildmotiv

---

6 "Episodes … ii … Taming of Enkidu, wrestling match, proposal to visit Cedar Forrest, visit to armoury … iii …Debate over wisdom of expedition, prayers to Šamaš, [march to Cedar Forrest], encounter with Huwawa … iv … [Death of Huwawa, felling of cedar, Ištar's proposal, bull of Heaven], Enkidu's dream of doom, [Enkidu's death and funeral, Gilgameš's lament]" (George 2003: 309). Das Folgende listet nur jene Szenen auf, die sich bildlich darstellen lassen könnten.

7 So auch in der jB Fassung: "Šamḫat, the voice of civilisation, is astonished that such a god-like figure should roam the wilderness in the company of gazelles and other creatures. She proposes to take him back to the holy city of Uruk, where the mighty Gilgameš holds sway like a wild bull (207-12)" (George 2003: 451).

der Einführungsszene enthält die Art, wie die Hure den Enkidu zum Lager der Hirten führt; sie nimmt Enkidu bei der Hand und geht vor ihm her wie ein Gott (*[qāssu ṣab]tatma kima ilim pānīšu [illak]* George 2003: 310f).[8] Die Abbildung Enkidus kann auch bestimmen, dass er gemäß der Beschreibung der Hirten kleiner ist als Gilgameš. Die anschließende Szene, in der Enkidu das Essen und Trinken menschlicher Kost lernt, wird dadurch bedeutsam, dass man die Kost als der Götter und Könige würdig bezeichnet (*ākul aklam ᵈEnkidu [simat ilūti kurunna šiti sim]at šarrūtim*).[9] Enkidu bekommt so königliche und göttliche Aspekte, zumal sein Name mit dem Gottesdeterminativ (ᵈ) geschrieben ist.

Die nächste Szene spielt in der Ältestenversammlung von Uruk, wo Gilgameš seinen Plan vorträgt, gegen Humbaba zu kämpfen und *die* Zeder (*erēna* Akkusativ Singular restituiert nach OB III 87, ebd. 314) zu fällen. Das Folgende ereignet sich bereits mitten im Kampf zwischen Gilgameš, Enkidu und Humbaba. In der Fassung von Boğazköy war es Gilgameš, der Humbaba tötete.

MB Boğ$_2$ (George 2003: 318-325)

(Obv.) Szene 17: ***Gilgameš's Träume II, auf dem Weg zum Zedernwald***

Gilgameš und Enkidu packen einander an der Hand und wandern, sie lagern des Nachts.

(Rev.) Szene 30: ***Begegnung mit Ištar***

Gilgameš schüttelt Haare aus und legt schmutzige Kleidung ab.
Ištar macht ihr Eheangebot, hört die Ablehnung und steigt hinauf zum Himmel, erbittet von Anu den ***Nasenstrick des Himmelsstiers***.
Gilgameš sei ein sechs Monate altes ***Stierkalb*** (Z. 16).
Anu gibt Ištar den Nasenstrick des Himmelsstiers (Z. 22´).
Das führt zu Hungersnot (*ḫušaḫḫu,* Dürrestier) (25´).
Betont werden ***des Himmelsstiers Lippen*** (*šaptīšu*).

---

[8] [Taking him by the hand, she was *walking*] before him like a god. Die alt- und jungbabylonischen Versionen lesen anders: *ṣabtat qāssu kima ilim ireddešu* OB II 73f (George 2003: 147) = SB II 36. Im Akkadischen und der englischen Übersetzung von George "like a god" beleibt unklar, ob sich der Vergleich *kima ilim* auf Šamḫat oder Enkidu bezieht. Man kann wie Maul ³2006: 58 übersetzen: „Sie hält ihn an der Hand und führt *ihn* dabei wie ein*en* Gott." Hier ist Enkidu der Gottgleiche. Oder man bedenkt, dass *redû* „geleiten" auch von Göttern als Subjekt ausgesagt wird (AHw 965 redû(m) I 2). Dann, mit Šamḫat als Subjekt, *die* ihn wie *ein Gott* geleitet, gleicht die Zeile dem Bildtypus der Einführungsszene.

[9] Der Parallelismus Götter / Könige ist restituiert nach SB VI 27f. Vgl. George 2003: 312, 313 Absatz a obv. 14-15.

Die Träume, die Gilgameš auf dem Weg zum Zedernwald träumt und Enkidu erzählt, werden kaum Stoff für bildliche Darstellungen abgegeben haben. Die Rückseite der Tafel erzählt von Gilgameš, Ištar und dem Himmelsstier. In ihrem Liebeswerben vergleicht die Göttin Gilgameš mit einem Stierkalb. Es wäre also möglich, in menschlichen Figuren mit Stierattributen Abbildungen von Gilgameš zu sehen. Ištar hält den Himmelsstier an einem Strick, der an der Nase befestigt ist (*ṣeret alê*). Das Erscheinen des Himmelsstiers auf der Erde führt zu Hungersnot (*ḫušaḫḫu*). Das lässt an das ikonographische Motiv vom Dürrestier (Otto 2000: 246f) denken.

b. Hethitisch (CTH 341 III)[10]

Tafel I

Szene 2: ***Beschreibung des Gilgameš***

§1 Gilgameš ist ein ***Held.***

§2 Sonnengott des Himmels, Sturmgott, die großen Götter formen das Skelett bzw. des Bild von ***Gilgameš mit riesigen Körpermaßen.***

§3 Gilgameš wandert durch die Länder.
Er lässt sich in Uruk nieder.

Szene 3: ***Unterdrückung Uruks durch Gilgameš***

Gilgameš überwältigt in Uruk die jungen Männer.

§4 Muttergöttin betrachtet Gilgameš's Tun und wird ärgerlich.

Szene 5: ***Erschaffung Enkidus***

Muttergöttin entnimmt in der Steppe aus dem Fluss die Wachstumsmacht.
Sie erschafft Enkidu.

§5 Enkidu wird von wilden Tieren aufgezogen.
Er grast und trinkt mit den Tieren. Enkidu ist ein ***Held.***

Szene 6: ***Konfrontation mit dem Fallensteller***

§6 Šangašu bereitet Gruben und Fallen, macht Jagd auf wilde Tiere.
Enkidu verstopft die Gruben und wirft die Fallen in den Fluss.

Szenen 7: ***Verführung Enkidus durch die Hure,*** *8:* ***Zivilisierung des Enkidu***

§7 Šangašu führt die Hure heraus auf ausgebreiteten Kleidern.
Enkidu kniet und schläft mit der Hure Šanḫatu.

Szenen 9: ***Erzählung von Gilgameš's Taten,*** *11:* ***Ankunft des Enkidu, Kampf***

§8-10 Enkidu und Šanḫatu tragen Festgewänder in Uruk.

§11-12 ***Gilgameš und Enkidu greifen und packen einander***, essen und trinken.

[10] Beckman 2001: 158-165; Beckman 2003: 41; Haas 2006: 272-277.

Szene 12: ***Planung des Zugs zum Huwawa,***
Szene 15: ***Beratung mit der Bürgerversammlung***

§13 Gilgameš hält Versammlung mit Soldaten von Uruk, Reisevorbereitung.

Szene 16: ***Zug zum Zedernwald***

§14 Gilgameš und Enkidu wandern in Gewaltmärschen.
Sie stärken sich durch Nahrung.
Gilgameš und Enkidu opfern am Ufer des Mala Flusses (Euphrat?).

Szene 18: ***Eingang in den Zedernwald,***
Szene 19: ***Beschwichtigung durch den Sonnengott***

Gilgameš und Enkidu mitten in den Bergen.

Szenen 20: ***Ermutigung durch Gilgameš,*** *21:* ***Herausforderung durch Huwawa,***
22: ***Gilgameš und Enkidu sind vom Zedernwald beeindruckt***

Gilgameš und Enkidu ***starren die Zedern an***.
§15 Huwawa glotzt herunter und beobachtet.
Gilgameš und Enkidu schlagen gegen etwas wie Musikanten.
§16 Gilgameš betrachtet die Spur Huwawas.

Szene 23: ***Ermutigung durch Enkidu***

§17-18 Enkidu ergreift eine ***Axt*** mit der Hand.
Gilgameš ergreift eine Axt mit der Hand, holzt Zedern ab.

Szenen 24: ***Kampf mit Huwawa,*** *25:* ***Unterstützung durch den Sonnengott***

Der Sonnengott redet zu Gilgameš und Enkidu vom Himmel herunter.
§19 Gilgameš und Enkidu bekämpfen Huwawa in den Bergen.
Huwawa schlägt auf die Schädel von Gilgameš und Enkidu ein.
Gilgameš und Enkidu ***grapschen nach Huwawas Haar***.
Gilgameš und Enkidu schlagen Pferde und Wolken.
Gilgameš weint. Der Sonnengott des Himmels ist kaum sichtbar.
§20 Gilgameš ruft den Sonnengott des Himmels an.
Der Sonnengott des Himmels bietet acht große Winde auf.
Acht große Winde schlagen Huwawa ins Gesicht.

Szenen 26: ***Huwawas Flehen um Gnade,*** *27:* ***Enkidus Erwiderung***
28: ***Tötung des Humbaba***

§22 Huwawa fleht um Gnade.
§23 Gilgameš und Enkidu lehnen das Gnadengesuch ab.
Gilgameš und Enkidu machen Huwawa in den Bergen nieder.

Tafel II

Szene 29: ***Herstellung des Geschenks für Enlil***

§1 Enkidu holzt Zedern ab.

Enkidu verfertigt ein Tor für Enlils Tempel zur Besänftigung.
Gilgameš und Enkidu kommen am Ufer des Mala mit den Zedern an.
Die Bevölkerung in Uruk frohlockt über die Zedern.
Gilgameš und Enkidu reinigen sich und kleiden sich festlich.

Szene 30: ***Begegnung mit Ištar***

§2 Gilgameš verspricht Ištar einen Palast.
§3 Ištar wirbt um Gilgameš als Gatten.

Tafel III

Szene 33: ***Enkidus Traum***

§1 Anu, Enlil, Ea verurteilen in der Götterversammlung die Tötung des Himmelsstiers und Huwawas.
§2 Der Sonnengott des Himmels erhebt Einspruch.
Enkidu weint.
§3 Enkidu sieht sein Sterben und die Unterwelt voraus.

Szene 36: ***Bestattung Enkidus,*** *37:* ***Betrauerung durch Gilgameš***

§4-5 Gilgameš beweint Enkidu.
Gilgameš betrachtet den toten Enkidu, beklagt ihn.
§6 Gilgameš wandert umher und überquert Berge und Flüsse.
§7 Gilgameš erlegt wilde Tiere, die Wildkuh, zwei ***Löwen***, einen Vogel inmitten der Berge.

Szene 39: ***Reise zum Meer*** *[nur heth.]*

§8 Gilgameš wandert.
§9-10 Gilgameš ***am Meer***.
Er verbeugt sich vor den Schicksalsgöttern und wird verflucht.

Szene 40. ***Begegnung mit dem Mondgott*** *[nur heth.]*

§11 Gilgameš fertigt Löwenstatuen für den Tempel des Mondgottes an.

Szene 41: ***Begegnung mit der Schenkin Siduri***

§12 Siduri, die Schenkin, lässt sich auf einem goldenen Schemel nieder.
Fass, Bottich, Trog, Wanne aus Gold sind vor ihr.

Szene 42: ***Begegnung mit dem Fährmann Uršanabi***

§13 Uršanabi und Gilgameš streiten am Meer wegen der Überfahrt durch die Wasser des Todes.
§14 Gilgameš ergreift eine Axt und schneidet Stangen zu 40/50 Zoll.
Gilgameš schält die Stangen ab und belädt das Boot.
Uršanabi und Gilgameš besteigen das Boot.

Szene 43: ***Überquerung des Meeres***

Sie halten Steuerruder, Stangen in den Händen.
Ankunft bei Ullu, dem Fernen.

c. Hurritisch
Die hurritischen Versionen des Gilgameš sind zu wenig verständlich um für die Ikonographie auf Handlungssequenzen und Charakterisierungen der Akteure ausgewertet werden zu können (Beckman 2003: 42 Anm. 44-46).

1.2 Emar / Tell Meskene

Zwei Manuskripte aus Tell Meskene lassen sich Gilgameš zuordnen. Sie stammen aus einem Skriptorium der Spätbronzezeit und sind im mittelbabylonischen Dialekt geschrieben, der Spuren des Assyrischen und eines provinziellen Akkadisch aufweist (George 2003: 326f).

MB Emar_1 (ebd., 328-331), in welchem Enkidu mit Gilgameš spricht, gibt wegen seiner Kürze für die Handlungssequenzen und Qualifikationen der Akteure nichts her.

MB Emar_2 (George 2003: 331-337). Was vom Text erhalten ist, läuft parallel zu SB VI 15-118.

Szene 30: ***Begegnung mit Ištar***

Ištar wirbt mit Versprechungen um die Ehe mit Gilgameš.
Gilgameš lehnt das Angebot ab.
Ištar erbittet von Anu den ***Himmelsstier.***
Der Himmelsstier trocknet das Riedland aus.
Der Himmelsstier lässt den Wasserpegel des Flusses um sieben Ellen fallen.

Der Himmelsstier symbolisiert das Sternbild Taurus. Seine feurige Präsenz als Dürre lässt die Vegetation welken und das Wasser in den Wasserläufen verdampfen (George 2003: 474f).

1.3 Ugarit / Ra's Šamra

MB Ug_1 (RS 94.2066, Arnaud 2007: 130-134 Nr. 42; George 2007b)

Szenen 1: ***Prolog****, 2:* ***Beschreibung des Gilgameš***

Gilgameš bereiste den weiten Weg zu Uttur-napišti (Z. 8).
Gilgameš brachte Kunde von der Zeit vor der Flut (Z. 9).
Gilgameš ist ihr ***Wildstier***, sie [d.h. die Bräute von Uruk] sind seine Kühe (Z. 13).
Die ***Strähnen seines Haars*** sprießen ***üppig*** (31), seine Zähne glänzen wie die aufgehende Sonne (32), sein ***Haar*** schimmert wie Lapislazuli (33).
Gilgameš ist 11 Ellen ***hoch***, 4 Ellen ***breit*** ist seine Brust, sein Fuß misst 3 Ellen, sein Bein eine Rute, an seinen Wangen ist etwas (der Backenbart?) drei Ellen ***lang***.

*Szene 3: **Unterdrückung Uruks durch Gilgameš***

Gilgameš lässt keine Braut frei zu ihrem Gemahl gehen (Z. 12).
Gilgameš rauft mit 50 Gesellen, ***ringt*** mit den jungen Männern, setzt die jungen Männer von Uruk in Schrecken (29-31).

Im Gegensatz zur jB Fassung erwähnt der Prolog den Sintfluthelden mit Namen und stellt damit heraus, dass die Reise zu Uttur-napišti und damit auch die Erzählung von der Sintflut zum Inhalt der Erzählungen über Gilgameš gehörte. Die Beschreibung seines Aussehens hebt die Körpergröße des Gilgameš hervor, sein langes, üppiges Haar und möglicherweise seinen Bart. Die jB Fassung erwähnt den Bart ausdrücklich.

MB Ug_2 (RS 94.2082 + 2083+ 2191)

Fragment a (Arnaud 2007: 134 Nr. 43):

*Szenen 16: **Zug zum Zedernwald**, 17: **Gilgameš's Träume II***

Gilgameš erzählt einen Traum mit Vorahnungen über die Auseinandersetzung mit Humbaba.
Enkidu deutet den Traum.

Fragment b (Arnaud 2007: 135f Nr. 44):

*Szenen 23: **Ermutigung durch Enkidu**, 24: **Kampf mit Humbaba***

Enkidu ermutigt Gilgameš.
Humbaba hört den Lärm ihrer ***Äxte***(?).

*Szenen 26: **Humbabas Flehen um Gnade**, 27: **Enkidus Erwiderung***

Humbaba bietet Gilgameš Bäume, würdig für einen Palast, als Gegenleistung für sein Leben an.
Enkidu überredet Gilgameš, nicht darauf zu hören (Z. 8´) und zitiert (?) die Ermahnung des Šamaš, Humbaba anzugreifen, bevor er die sieben Auren als Schutz angelegt hat (9´-10´).
Humbaba fleht zu Šamaš (13-´18a´).
Enkidu überredet Gilgameš, nicht darauf zu hören (18b´-21´).
Humbaba fleht zu Šamaš (Z. 22´f).

Wenn die Rekonstruktion ‚Äxte' richtig ist, beginnen die beiden Helden bereits bei ihrer Ankunft in Humbabas Gebirge, die Zeder zu fällen.

1.4 Megiddo / Tell al-Mutasallim

Das Fragment wurde 1954 nahe einer Ausgrabungshalde in Megiddo gefunden. Untersuchungen des Tons legen nahe, dass die Keilschrifttafel in

Gezer geschrieben worden war und später nach Meggido gelangt ist (Goren – Mommsen – Finkelstein – Na'aman 2009: 763–773).[11]

MB Megiddo (Israel Museum 55-2; Hecker 2005: 670)

(Obv.) Szene 33: ***Enkidus Traum***

Enkidu zählt die heldenhaften Taten auf und wird von Gilgameš nach seinem bedrohlichen Traum aufgemuntert.

(Rev.) Szene 35: ***Tod Enkidus***

Enkidu erzählt seinen zweiten Traum mit Todesahnung und liegt vier Tage lang krank im Bett (r. 9´, 11´ *ina majjāli*).

Szene 36: ***Bestattung Enkidus***

Gilgameš trauert um seinen Freund.

Die Vorderseite der Tafel enthält einen Dialog zwischen Enkidu und Gilgameš mit ausführlichen Schilderungen bedrohlicher Träume des Enkidu, die dessen Todesahnungen nähren. Eher für die bildende Kunst interessant könnte die Rückseite sein, in welcher die Krankheit des Enkidu beschrieben wird. Bildträger zeigen Behandlungen von Kranken, die im Bett liegen (Salje 1997a: 126f Abb. 133, 134; 128f Abb. 135, 136; 131 Abb. 138, 139). Trauer mag ein Motiv der Bildkunst sein. Doch mit welchen Attributen hätte ein Künstler klarzustellen vermocht, dass er die Trauer des Gilgameš um Enkidu zeigt?

Die Tafel aus Megiddo enthält eine gekürzte Version von Szenen, die in der jB Version in Tafel VII erzählt sind (George 2003: 342). Enkidus Träume auf der Megiddo-Tafel erwähnen Humbaba und den Anzu-Vogel. In der jB Fassung träumt Enkidu, dass er schon in die Unterwelt ver-

---

[11] "The appearance of the tablet is typical of Late Bronze Age library tablets from the West. Other cuneiform texts of this period originally from Megiddo (Magidda), an Egyptian possession, are the letters of the local ruler, Biridiya, to his overlord the Pharaoh. Uninscribed clay liver models also attest to the exposure of the city's élite to Babylonian intellectual traditions. Petrographical analysis of MB Megiddo shows the tablet to be made of a clay that cannot derive from a source closer to Megiddo than the coastal plain between Ashekon and Sidon. This clay is distinct form the material used for Biridiya's tablets, which was potters' clay local to Megiddo. On these grounds MB Megiddo is unlikely to have been written in Megiddo itself. If written in Palestine it will derive originally from a site nearer the Mediterranean coast than Megiddo, but it may have come from further afield" (George 2003: 340).

schleppt worden und dabei in einen Vogel verwandelt worden sei.[12] Während Enkidu im jB Epos zwölf Tage lang krank zu Bett liegt, scheint er in der Fassung aus Megiddo am vierten Tag zu sterben. Beide Zahlen symbolisieren eine Gesamtheit (z.B. vier Himmelsrichtungen, zwölf Monate). Als es zur Krise kommt, ruft Enkidu den Gilgameš (rev. 12´ *il-sí-ma* ^{m}PAN-*maš*) ebenso wie in *Gilg.* 7.262. Der hatte also nicht am Krankenbett ausgeharrt, sondern muss erst dort hinkommen.

2. Die Bilder

Der Kulturraum der levantinischen Küste fixierte Geschichten und Mythen in Bildform. Die Tötung Humbabas stellt das am häufigsten dargestellte Motiv aus dem Gilgameš-Epos dar (*2.1*). Der Kopf des Humbaba, den Gilgameš der Erzählung gemäß nach dem Kampf von der Leiche abgetrennt und mitgenommen hat, taucht als einzelnes Bildelement in Form der Humbaba-Masken und auf Rollsiegeln mesopotamischer Provenienz auf, um schließlich als Haupt der Gorgo und Medusa auf griechischen Vasen ein Nachleben zu führen (*3.2c*; Schefold 1964 Taf. 79). Übermittler des Bildmotivs nach Griechenland waren möglicherweise mitannische Rollsiegel. Solche des *Common style* fanden sich nämlich in griechischen Gräbern der Spätbronzezeit an den Gestaden der Ägäis (Salje 1997b: 251-67). Obwohl keines der bisher dort gefundenen Siegel das Haupt des Humbaba zeigt, war dessen Abbildung z.B. im mitannisch beherrschten Nuzi beliebt (Stein 1993: 219 Nr. 334, 436, 659, 667, 711).[13]

„Ein menschlicher Kopf mit hochsitzenden Ohren, wildem Haar und breitem Mund, der immer en face dargestellt wird. Das Motiv kommt fast ausschließlich in Nordmesopotamien vor. Die in dieser Gegend herrschende besondere Vorliebe für den Kopf des Humbaba zeigt auch ein Relief-Block aus Tell Rimaḫ. Vielleicht kommt ihm in dieser Region eine besondere apotropäische Bedeutung zu.“[14]

Als weiteres Übermittlungsmedium fungierten die Tonmasken, die von den Phöniziern im Westen verbreitet worden sind.[15]

---

[12] “The dream continued with Enkidu bound and dragged off to the Netherworld (142-4). Enkidu’s captor turns him into a bird in order to take him there, a detail that offers an additional insight into the Babylonian belief that the dead were clothed in feathers” (George 2003: 481).

[13] Abbildungen Otto 2000 Nr. 68, 151, 330, 415, 439, 441, 444, 462, 463, 471. Zum Reliefblock in Tell Rimaḫ vgl. Oates 1967: 75 Taf. 31b.

[14] Otto 2000: 262.

[15] “Other versions of these grinning clay masks with lined cheeks are carried westwards, to the Phoenician colonies abroad, such as Tharros, Iviza, and Carthage, where they presumably had some ritual purpose, perhaps as mere *oscilla*, which Roman vine-planters dedicated to Dionysos and hung on the vines. It is clear that these Humbaba-type masks

Weit seltener wurde der Kampf von Gilgameš und Enkidu mit dem Himmelsstier dargestellt (*2.2*). Es lassen sich aber dennoch einige Bilder aus dem Raum der Levante zeigen. Diese Erzählung lebte in der Jagd auf den kalydonischen Eber in Homers Ilias nach (*3.2a*). Das Bildmotiv des Hundes dürfte ein verknüpfendes Element zwischen vorderasiatischen und griechischen Darstellungen sein. Obzwar der Text des Gilgameš-Epos keine Beteiligung von Hunden beim Kampf gegen den Himmelsstier kennt, erscheint ein Hund sowohl auf einem Relief in Karatepe, das als Tötung Humbabas gedeutet wurde (*2.1d*), als auch auf einem Siegel, das die Tötung des Himmelsstiers und einen Humbaba-Kopf zeigt (*2.2b*). Hunde kommen im Epos in der Rede vor, mit der Gilgameš Ištars Offerten abweist (*Gilg.* 6.63).

Das Auftauchen des Hundes untermauert nochmals den Vorbehalt, den man gegen die Erwartung einer getreuen Illustration der Texte durch die Abbildungen erheben muss. Die sicherlich illiteraten Künstler bildeten nicht ab, was sie auf Keilschrifttafeln lasen, sondern ihre Kenntnis und Anschauung von den Erzählungen. Ein Bildmotiv, das im Gilgameš-Epos weder beim Kampf gegen Humbaba noch bei dem gegen den Himmelsstier eine Rolle spielt, aber auf Darstellungen auftaucht, ist der Genius oder Mann mit dem Skorpionschwanz. Skorpionmenschen kommen im Epos erst in der 10. Tafel vor. Man würde den Orthostaten aus Karatepe, der einen geflügelten Genius und einen Helden im Kampf gegen einen geflügelten Stier zeigt, nicht mit dem Gilgameš-Epos in Verbindung bringen, gäbe es nicht den Fundkontext direkt neben der Humbaba-Szene und würde nicht das Siegel aus dem Metropolitan Museum (**Ataç fig. 8**; Pittman ^{2}1988: 72 No. 72) einen Skorpionmann im Kampf gegen Humbaba zeigen. Wie Hunde und Skorpionwesen verdeutlichen, war es der künstlerischen Freiheit erlaubt, im Bild verschiedene Erzählelemente des Epos originell und wahrscheinlich symbolkräftig zu kombinieren. Diese Abweichungen des Bildes vom Schriftbefund bezeugen eine mündliche Überlieferung, die Züge und Motive im Umlauf hielt, die entweder nie aufgeschrieben, in ihrer schriftlichen Form noch nicht gefunden oder nicht als Teile des Epos erkannt worden sind. Alle Versionen des Epos weisen immer noch mehr oder minder große Lücken auf.

Nach der Beschreibung dieser beiden für das Gilgameš-Epos etablierten Bildszenen werden zwei weitere Siegel vorgestellt mit dem Vorschlag, auf ihnen Gilgameš und Enkidu bei ihrem ersten Ringkampf und beim Auswählen der Zeder in Humbabas Wald zu sehen.

---

were carried westward by the Phoenicians to Sparta, where they were found in some number in the Orthia shrine" (Barnett 1960: 147f).

2.1 Gilgameš und Enkidu besiegen Humbaba

Die Bildnisse dieser Szene sind von Dominique Collon zusammengestellt und besprochen worden. Die folgende Abhandlung listet die Exemplare aus der Levante auf. Sie beschränkt sich auf Objekte, deren Herkunft westlich vom Euphrat und seinem Nebenfluss Al-Balikh zu lokalisieren ist. Das Augenmerk liegt auf den lokalen Kontexten.

a. Syrien

Manche Funde aus der Levante können keiner spezifischen Region zugeordnet werden. Sie werden hier unter dem geographischen Begriff Syrien eingeordnet. Aus dem 2. Jahrtausend stammen die Siegel **Lambert** 1987: 48 **pl. X fig. 21**, **Lambert** 1987: 48, **pl. X fig. 19**, **Lambert** 1987: 48, **pl. X fig. 20** und **Collon** no. 7.1 **fig. XI**. Aus dem 1. Jahrtausend stammt die goldene und silberne Platte **Collon** no. 6.3 **fig. X**.

b. Mitanni

Mitanni liegt außerhalb des hier berücksichtigen geographischen Raumes, doch waren mitannische Rollsiegel im *Common Style* bis hin zu den Gestaden der Ägäis verbreitet. Daher sei ein mitannisches Rollsiegel des Sammlung Bibel+Orient vorgestellt (**Abb. 1a/b** VR 1997.1).[16]

Ein nackter Held im Knielaufschritt wehrt zwei nackte Personen ab, die runde Kappen tragen. Der Angreifer rechts hält ein Krummschwert nach unten, der Angreifer links eine erhobene Waffe. Beide strecken ihre Hände aus, um den nackten Helden am Haar oder am Kopf zu packen. Die hethitische Erzählung erwähnt, dass die Kämpfer nach Humbabas Haar grapschen.

Über dieser dreifigurigen Kampfszene befinden sich zwei sich lagernde Antilopen, dahinter ein schreitender Löwe, darunter zwei einander gegenübersitzende Sphinxen. Eine sich aufrichtende Antilope befindet sich neben der Figur links.

c. Emar

Vier Siegelabrollungen bezeugen die Tötung des Humbaba in Emar. **Abb. 2** (Beyer 2001: 374f Nr. E 42) zeigt Humbaba mit langen, gelockten Haaren. Der rechte bärtige Angreifer hält eine Waffe, die an einen mitannischen Lanzenschaft denken lässt. Humbaba versucht sich zu verteidigen, indem er den Arm des bartlosen linken Angreifers und den Schaft des anderen ergreift.

Vom Siegel des Dagan-tarih haben sich in Emar zwei Abrollungen gefunden (Beyer 2001: 374, Planche J, Nr. E 43a und E 43b). Auf **Abb. 3**

---

[16] Rollsiegel, Kompositmaterial, 27,4 x 13,7 mm. 1500-1400 v.Chr., Nordsyrien/Nordmesopotamien (Keel-Leu – Teissier 2004: 300, Nr. 353).

(Beyer 2001: 374 Nr. E 43a) hat Humbaba lange, gelockte Haare, nach welchen die Angreifer greifen, wie in der hethitischen Erzählung erwähnt.[17] Auf einem dritten Siegel desselben Themas, das Hattu, dem Sohn des Iadi-Ba'al gehörte (**Abb. 4** Beyer 2001: 374 Nr. E 44), erscheint Humbaba mit einem birnenförmigen Haupt, so als trüge er eine spitz zulaufende Mütze.

d. Karatepe

In der rechten Torkammer des Südtores von Karatepe / Aslantaş zeigt eine fragmentarische Reliefplatte (**Abb. 5**, Çambel – Özyar 2003, Tafel 198 SKr 11) zwei sich gegenüberstehende große Männer, die einen dritten vermutlich an den Füßen hochhalten. Dieser, bärtig und nackt, klammert sich an deren Röcke. Der linke Angreifer sticht ihm sein Schwert in den Bauch.

„Es handelt sich bei dieser Szene zweifellos um die Wiedergabe der Tötung des Humbaba, wobei dieser hier, im Gegensatz zu ähnlichen Szenen aus Tell Halaf und Karkamiš kopfüber nach unten wiedergegeben ist. In allen diesen Darstellungen wird der Unterlegene erstochen.“[18]

Die Dreifiguren-Kampfszene mit dem an den Füßen hoch gehaltenen, mit dem Kopf nach unten hängenden Besiegten existierte als eigener Typus wie ein Stempelsiegel aus Deir 'Alla zeigt (Eggler – Keel 2006: 400f Nr. 19). Da er nicht größer erscheint als seine Bezwinger, mag man zweifeln, ob es sich wirklich um Humbaba handelt. Unter der hängenden Gestalt sieht man einen Hund, der nach rechts gewandt steht.

Hunde tauchen verschiedentlich auf den Bilddarstellungen auf; nicht nur in Karatepe, sondern auch auf den Siegeln **Lambert** 1987 **pl. X fig. 19** (**Collon** no. **4.2**) und **Lambert** 1987 **pl. X fig. 20** (**Collon** no. **4.3**) sowie **Collon fig. VII** (no. **5.2**). Hunde erscheinen auch auf Bildern von der Tö-

---

[17] Mangelnde Textkenntnis sowohl der akkadischen Versionen wie auch der hethitischen Variante spricht aus den Äußerungen von Dominique Beyer 2001: 375, „ … aucune des … versions ne fait allusion aux longs cheveux de Humbaba, qui apparaissent systématiquement sur les documents censés illustrer ce thème. … […] … Pourtant, les empreints de Nuzi montrent le héros nu bouclé, de face, aux prises avec deux personnages symétriques qui peuvent porter … la tiare à cornes de dieux, ce qui permet difficilement une identification avec Gilgameš et Enkidu.“ Wie hätte in der bildenden Kunst besser folgender Abschnitt der Erzählung dargestellt werden können, der auf Hethitisch andeutet, dass man Huwawa am Haar zu fassen bekommt: “He […] them up, but he [did] not [carry] them up to heaven. He smashed them on the skull, but he did not bring them down to the dark [earth. They grabbed] Huwawa, and *by the hair* they […] in the mountains.” (Beckman 2001: 161, Hervorhebung von mir). Um Haarsträhnen zu fassen, müssen diese relativ lang sein. Die göttlichen Hörnerkappen in der Darstellung von Gilgameš und Enkidu stören nur dann, wenn man nicht weiß, dass beide Namen mit dem Determinativ (^{d}) für *deus* oder d i n g i r geschrieben wurden. Gilgameš und Enkidu galten als Götter (George 2003: 71-90, 119-144). Diese Göttlichkeit sollte das Bild zeigen.

[18] Çambel – Özyar 2003: 112.

tung des Himmelsstieres. Gehörte zum kulturellen Horizont der Künstler das Wissen, das Abenteurer und Helden von Hunden begeleitet werden? Immerhin zeigte in derselben rechten Torkammer eine Reliefplatte eine Jagd mit Hunden (Çambel – Özyar 2003: 111, SKr 10). Leider lässt sich im Gegensatz zur linken Torkammer für die rechte nicht mehr bestimmen, wie die Reliefplatten angeordnet waren (ebd., 19, 37-41). Doch sei festgehalten, dass die Tötung des Humbaba im Südtor zu Karatepe für ein breites Publikum sichtbar war, denn Torkammern waren öffentliche Räume. **Abb. 6** zeigt, wo sich SKr 11 befand, und ebenso die noch exponiertere Position von SVl 5, ein Flachbild, das ebenfalls zu besprechen ist (Çambel – Özyar 2003: 38 Abb. 34 Südtor. Orthostaten nach der Restaurierung).

Im linken Vorhof des Südtores gibt es auf dem Orthostaten SVl 5 (**Abb. 7**) im oberen Register ein Bild, das Halet Çambel und Asli Özyar als Tötung eines Festgenommenen bezeichnen (2003: 105 SVl 5, ebd., Tafel 148 SVl 5). Winfried Orthmann hatte diese Darstellung als Karatepe B/4 unter seine Dreifiguren-Kampfgruppen aufgenommen (1971: 407-412).

„Bei den als Dreifigurengruppen aufgebauten Kampfszenen liegt en besonderes Schema der Darstellung vor; es deutet darauf hin, daß mit ihnen ein bestimmter Sinngehalt verbunden worden ist. Die vier späthethitischen Szenen, die hierhin gehören, zeigen in der Komposition und der Haltung der beteiligten Figuren viele Gemeinsamkeiten. Die beiden äußeren Figuren gleichen einander fast völlig, sie stehen aufrecht, währen die Mittelfigur mehr oder weniger deutlich in die Knie gesunken ist. Ihre Arme werden bei T. Halaf A3/176, Karkemis E/11 und Karatepe B/4 von den Händen der Gegner gepackt … . Der Angriff erfolgt mit den freien Händen der beiden äußeren Figuren … mit dem Schwert oder Dolch. […] Bei den Reliefs aus Karatepe … wäre denkbar, daß hier eine wirkliche Kampfszene in ihrem Aufbau an das Dreifiguren-Schema angeglichen worden ist. Dagegen spricht allerdings, daß ein solcher Aufbau der Szene die Überlegenheit der eigenen Krieger nicht gerade überzeugend zum Ausdruck bringt.“[19]

Auf die Deutung der Dreifiguren-Szene als Deutung des Humbaba wollte sich Orthmann nicht festlegen (1971: 410 Anm. 12). Gegenüber den Reliefs aus Tell Halaf und Karkemisch stört, dass der Besiegte kein Riese ist und sein Kopf in Seitenansicht und alles andere als furchteregend erscheint. Dagegen ist für das Humbaba-Gesicht eher die Darstellung en face typisch (Otto 2000: 262; Beyer 2001: 375). Andererseits wirkt es ein wenig übertrieben, wie zwei schwer bewaffnete Krieger diesen kleinen Mann in der Mitte festhalten und gleichzeitig erstechen. Er scheint sich mit seinem linken Fuß, der auf den rechten Oberschenkel des rechten Bezwingers tritt, bis zuletzt zu wehren. Merkwürdig wirkt auch, dass man den Besiegten anscheinend auf einen Steinblock gestellt hat. Tatsächlich stört Humbaba

[19] Orthmann 1971: 408f; T. Halaf A3/176 ist in diesem Band unter **Lambert** 1987 **pl. IX fig. 13**, Karkemis E/11 unter **Lambert** 1987 **pl. IX fig. 14** abgebildet und Karatepe B/4 die oben erwähnte **Abb. 7**.

ein Felsblock beim Kampf gegen seine Angreifer (*Gilg.* 5.122-134). Sollte der Stein darauf anspielen, dann hätte man in Karatepe den Humbaba durch die Verkleinerung entdämonisiert. In Seitenansicht ist sein Gesicht auch in Karkemisch abgebildet.

e. Karkemisch

Das Relief in Karkemisch (10. Jh.) (**Lambert** 1987: 4, **pl. IX, fig. 14**; Collon no. 1.3) war noch öffentlicher sichtbar als jene in Karatepe. Es handelt sich um *Slab 15b* auf dem so genannten *Herald's Wall*, einer durch Orthostaten gezierten Straßenbiegung, die vom *King's Gate* vis-à-vis des *Temple* und *Lower Palace* zum *Water Gate* führte (**Abb. 8**, Woolley – Barnett 1952, Plate 41 a, und **Abb. 9**, Woolley – Barnett 1952, Plate 43a).

"Two men, upright and facing each other hold, each by one wrist, a third figure standing between them in a semi-kneeling attitude, and plunge daggers into his head. For the sake of the symmetry of his composition the artist has made the left hand executioner grasp his prisoner with his right hand and hold his weapon with his left. All three figures are similarly dressed and have the same beards and fashion of doing the hair; their draggers have lunate handles ... and the point of the dagger-sheath is turned up. The figure on the right wears shoes with the toes turned up; it is not clear whether the central figure has or has not the same."[20]

Das Relief (*B 15b*) war das vorvorletzte einer Reihe von Orthostaten, die mit einem Kamelreiter begann (*B 16b*) und sich in der Tötung eines geflügelten Stieres fortsetzte (*B 16a*). Auf der anderen Seite stand ein Relief mit zwei aufgerichteten Sphinxen und einem geflügelten Monster (*B 15a*). Danach folgte eine Lücke in der Reihe der Skulpturen, wo Polstersteine gefunden wurden, welche wahrscheinlich die Basis für ein großes Monument bildeten, vielleicht den großen beschriebenen und als Bildträger ausgehauenen Block A 12 (**Abb. 9 vergrößerter Ausschnitt**).

Vom ersten Relief bis zur Lücke für das große Monument ergibt sich also eine Sequenz aus dem Kamelreiter, der nach rechts, also vom Wassertor stadteinwärts reitet, und drei mythologischen Kampfszenen, in denen jeweils ein Chaossymbol, nämlich der geflügelte Stier, Humbaba und das geflügelte Monster, überwältigt werden.

f. Phönizien

Phönizische Darstellungen der Szene sind außerhalb des phönizischen Kernlandes gefunden worden. Als Beute- oder Handelsgut nach Assyrien gekommen und in Nimrud/Kalḫu ausgegraben, gehören dazu zwei Bronzeschalen aus dem British Museum. Die eine (N.27) enthält die Szene am Boden der Schale (**Lambert** 1987: 47 **pl. IX fig. 15** = Collon no. 6.4). Die andere Bronzeschale, der *Pantheon bowl* (N.65; **Lambert** 1987: 47 **pl. X fig. 16** = Collon no. 6.5), zeigt die Szene neben vielen anderen mythologi-

[20] Woolley – Barnett 1952: 186.

schen Darstellungen am Rand (**Abb. 10** Keel 1990: 227 fig. 50). Sie stammt aus dem Nordwestpalast (Barnett 1935: 201-206).

Die Elfenbeinschnitzerei (**Lambert** 1987: 47 **pl. X fig. 17** = Collon no. 6.6) wurde dagegen in Raum SW 37 vom Fort Salmanasser gefunden, dem *ekal mašarti* (Zeughaus) von Kalḫu (Herrmann 1986b, Plate 240 Nr. 929).

g. Israel

Den Zedernwald des Humbaba lokalisiert das Gilgameš-Epos in den Gebirgszügen des Libanon. Durch den Kampf der Helden mit Humbaba spaltet sich dieser in den westlichen Libanon und den östlichen Sirara. Letzterer ist der Anti-Libanon (George 2003: 467) und dessen höchste und südlichste Erhebung ist mit 2.814 m Höhe der Hermon.

Nicht weit entfernt vom Hermon, nämlich in Galiläa, liegt Tell Keisan, zur Eisenzeit II (1000-587) eine phönizische Siedlung. Dort kam ein Skaraboid mit einem Stempelsiegel aus dem 9.-8. Jh. v. Chr. zu Tage **Abb. 11a/b/c** (Collon no. 2.4.2; Keel 1990: 226-229, Nr. 18).

Zwei Männer bemühen sich, einen dritten zu überwältigen, der nach links schaut und dessen rechtes Knie zur Erde gebeugt ist. Der linke Angreifer drückt sein nacktes rechtes Bein auf den Unterleib des Besiegten. Beide Angreifer halten jeweils mit der linken Hand die überkreuzten Arme ihres Opfers fest. Mit der Rechten schwingen sie ein schwer zu definierendes Objekt empor, vielleicht einen Krummstab oder eine Keule. Links steht eine Figur mit erhobenen Händen. Alle Personen tragen lange Gewänder. Die Form des nackten Beines des Hauptangreifers zeigt, dass es sich um vereinfachte Darstellungen des assyrischen Schlitzrocks handelt (Keel 1990: 226). Was die beiden Angreifer am Kopf des Humbaba fassen, mögen gemäß der hethitischen Version seine Haare sein oder seine schützenden Auren (*Gilg.* 5.125-7). Begleitfiguren wie die mit erhobenen Armen tauchen manchmal in den Darstellungen dieser Szene auf.[21]

In der Nähe des Kibbuz Ruchama hat man auf dem Tell Nagila im westlichen Negev einen fast identischen Skaraboid aus dem 9.-8. Jh. mit Stempelsiegel gefunden (**Abb. 12a/b** Collon no. 2.4.1; Keel 1990: 227f, fig. 52). Das Motiv war also auch im Süden Palästinas bekannt. Es handelt sich um lokale Produktionen, die assyrisches Kunsthandwerk nachahmen.

Ein wenig nördlich, in der Davidsstadt grub man Fragmente eines Kultständers aus (**Abb. 13a/b** Shiloh 1984: 59 fig. 23), die man derselben Szene zugeordnet hat (Collon no. 6.1). Pirhiya Beck rekonstruiert die Szene nach dem Vorbild der Darstellungen von Tell Halaf und Karkemisch (**Abb. 14** Beck 1989: 148). Die Fundschicht, in der das Tonstück zu Tage kam, wird ins 10. Jh. datiert. Der Ständer wäre also zeitgleich mit dem Relief in Karkemisch entstanden.

---

[21] Lambert 1987: 43, Ornan deutet sie als trauernde Frau, vgl. ihr Artikel in diesem Band.

Das Fragment wurde allerdings auch anders gedeutet. Terry und Kathy Small sahen aufgrund seiner Haartracht, die ähnlich bei einer Figur in Enkomi (Zypern) erscheine und der unter den Ellbogen aneinander gelegten Arme, wie sie philistäische Gefangene auf einem Wandgemälde in Medinet Habu (Ägypten) zeigen, einen philistäischen Gefangenen (1986: 68f). Helga Weippert verglich das Fragment mit dem Tonständer aus Taanach und da dieser einen Herrn der Tiere abbildet, glaubte sie, dieses Motiv liege auch hier vor (1988: 471). Christoph Uehlinger identifizierte die Gestalt als Opferträger mit einer für die palästinensischen Schasu typischen Haartracht (Keel – Uehlinger ^{5}2001: 182-184). Othmar Keel legte sich auf die Funktion der Gestalt nicht fest, identifizierte sie wegen der Haartracht als Schasu-Nomaden und nahm das Fragment aus Jerusalem als Hinweis darauf, „dass im 10. Jh.a Gruppen, die den nomadischen Schasu verwandt und im 11./10. Jh.a in Südjudäa zu finden waren, in Jerusalem Fuß gefasst haben; vielleicht als Söldner Davids" (Keel 2007: 149). Hier ist die ikonographische zudem mit einer sozialgeschichtlichen Hypothese verbunden.

Wendet man die methodischen Schritte an, die Othmar Keel in Ergänzung zu Erwin Panofskys Methodenschema vorgeschlagen hat,[22] so ist im Rahmen der *Qualitätskritik* zunächst die *Vollständigkeitskontrolle* durchzuführen. Das Fragment ist unvollständig erhalten. Jede Deutung muss daher hypothetisch bleiben. Die *Ausführung* ist sorgfältig. Man sieht gut die strähnigen Haare, das Stirnband, die Gesichtszüge mit großen Augen und Spitzbart, zwei Wülste, die schräg aufeinander zulaufend vor dem Oberkörper liegen und kugelige Ausbuchtungen nach außen haben, die wie Gelenke aussehen. Deutlich ausgeführt sind auch zwei Arme und Hände mit eingeritzten Fingern, die von rechts und links unten die Wülste packen. Unter den Händen befinden sich links weitere schräge Einritzungen, die an Finger denken lassen.

Man hat dieses Kleinkunstwerk mit Werken der *Großkunst* in Verbindung gebracht, zum einen mit einem Wandgemälde in Medinet Habu (Small – Small 1986), zum anderen mit der Dreifiguren-Kampfszene auf Orthostaten in Tell Halaf und Karkemisch (Beck 1989). Auch Opferträger und Schasu gibt es auf monumentalen Reliefs. Anders ist das beim Herrn der Tiere auf dem Tonständer aus Taanach (Weippert 1988). Fragt man nach der *Kenntnis der natürlichen und zivilisatorisch-kulturellen Umwelt*, in der das Bild entstanden ist, so ist die Dreifiguren-Kampfszene auch auf den beiden Stempelsiegeln aus Tell Keisan und Tell Nagila abgebildet. Ins 9.-8. Jh. v. Chr. datiert, liegen diese zeitlich dem Kultständer des 10. Jh.s näher als ein möglicherweise Schasu zeigendes Elfenbeinbild aus Megiddo (13.-12. Jh.), auf das Keel (2007) verweist. Galiläa und Negev, die Fundor-

---

[22] Ein unveröffentlicht gebliebener Aufsatz, der den ersten Methodenschritt seines Schemas ausführlich beschreibt, welcher technische *Qualität*, biologisch und *kulturell* gebundene Züge des Motivs sowie die *Darstellungskonvention* untersucht. Das ganze Methodenschema findet man bei Keel 1992: 273.

te der Stempelsiegel, liegen auch räumlich näher an Jerusalem als Medinet Habu, wo ein glasierter Ziegel aus dem 12. Jh. Schasu abbildet (Keel 2007: 149). Wenn man schon in die Spätbronzezeit zurückgehen will, so gehört zur kulturellen Umwelt auch die Keilschrifttafel mit dem Gilgameš-Epos, die in Megiddo gefunden und wohl in Gezer geschrieben worden ist.

Die *Darstellungsweise* liefert einen entscheidenden Hinweis zugunsten der These von Pirhiya Beck. Die Köpfe der Schasu und die philistäischen Gefangenen sind immer in ägyptischer Manier von der Seite abgebildet. Die Figur auf dem Kultständer schaut den Betrachter aber frontal an, wie es für den Humbaba typisch ist (*oben 2.1d*). Es gibt nur wenige Ausnahmen. Bei Opferträgern dagegen herrscht die Seitendarstellung vor.[23] Das Argument der Haartracht gehört zur Kenntnis des *Stils*. Die strähnigen Haare und das Stirnband allein sind kein Beweis für die Zuordnung zu Schasu oder Philistern, zumal eben die Frontansicht nicht zur ägyptischen Seitenansicht bei jenen Menschengruppen passt.[24]

Die Übereinstimmung mit Parallelen der Großkunst, die zeitlich und räumlich nahen Vergleichsstücke, das Gesicht en face sprechen bei allem Vorbehalt wegen der Unvollständigkeit des Bildes für die Ergänzung zur Dreifiguren-Kampfszene und die Deutung als Humbaba.

---

[23] Orthmann 1971, Tafel 15 Karatepe A/8, Tafel 30 Karkemis F/13, F/14, F/15, Tafel 64 Zincirli F/9. Winter 1979, plate xv (b). Springer ^{8}1907: 25 Abb. 58 Antilopenträger aus Sakkara. Die Deutung als Opferträger war schon von Yigal Shiloh vorgebracht worden. Terry und Kathy Small widerlegen folgendermaßen, seine Meinung, "the man is clutching the legs of an animal carried across his shoulders. But is there really room for an animal's body behind his head? The published photograph ... and drawing argue against it, and in any case we would expect four legs (not two) and some indication of hoofs below. [...] You come close to the truth in noting 'another pair of hands' which perhaps 'belong to someone else who holds (him)'. [...] It seems clear to us ... , that the 'animal legs' are in reality the captive's arms, hunched up at the shoulders; that the upper pair of hands (with attached forearm) are 'someone else's'; and that the lower pair of hands are in fact the captive's. [...] The knobs above the captor's hands are the captive's elbows ..." (1986: 68f).

[24] Man müsste sonst die Subhypothese aufstellen, der Künstler wäre ausnahmsweise von traditonellen Bildtypen für Philister, Schasu und Opferträger abgewichen oder Material und Dekorationsort im Ständer hätten zu einer figurativen Frontalansicht geführt. Statuen von Tierträgern sind erst aus der Antike im Typus des ein Kalb tragenden Moschophoros (z.B. Athen 6. Jh. v. Chr.), im Typus der nackten, bukolischen Variante des ‚guten Hirten' (z.B. Bibel+Orient GFig. 2005.2) oder im Typus des bekleideten Capridenträgers (z.B. eine Marmorstatue in Caesarea Maritima) belegt. Zwar gibt es schon im Alten Reich ägyptische Grabreliefs und Grabmalereien von Personen, die Tiere auf ihren Schultern tragen, Frontaldarstellung wird aber erst in der ptolemäischen Zeit auf Flachbildern üblich (z.B. Brooklyn Museum Accession Number 51.222, Faience, 4.-3. Jh. v. Chr.). Auch Çambel und Özyar bringen in ihrer kurzen Stilgeschichte zum Gott mit geschulteter Ziege (NVr 11) in Karatepe das älteste frontal nach vorn schauende Beispiel aus Kreta (620 v. Chr.). Auf allen anderen Bildzeugen schaut der Tierträger zur Seite, selbst auf einem Rollsiegel (Abb. 88), wo die Frontalansicht wie die Humbabaköpfe zeigen, möglich gewesen wäre (2003: 64-67).

h. Tell Deir 'Alla in Jordanien

Eine Dreifiguren-Kampfszene vom Typus des hochgehaltenen und kopfüber hängenden Besiegten ist auf einem Stempelsiegel zu sehen, das aus Deir 'Alla am rechten Jordanufer stammt (**Abb. 15** Eggler – Keel: 2006: 401 Nr. 19).[25] Es wurde in die EZ I-IIB datiert (1150-800 v. Chr.). Die „beiden menschlichen Figuren, die eine dritte im Zentrum aufgreifen, erinnern an Humbaba-Darstellungen …" (Eggler – Keel 2006: 400). Eine gleichartige Komposition zeigt der Orthostat SKr 11 in Karatepe (**Abb. 5**).

2.2 Gilgameš und Enkidu besiegen den Himmelsstier

In dem altbabylonischen Tonrelief VA 5392 (**Opificius** 1970 **Abb. 8**), das eine Dreiergruppe zeigt, nämlich zwei Männer im Kampf mit einem Stier, sah Dietrich Opitz (1928/29: 212) eine ikonographische Wiedergabe der Episode, in der Gilgameš und Enkidu den Himmelsstier bezwingen. Darstellungen dieser Szene sind selten. Ruth Opificius zeigte ein spätakkadisches (**Opificius** 1970 **Abb. 12**) und zwei neubabylonische Siegel. Das eine gehörte Qerub-dini-ili, dem Bürgermeister von Raggatu in Babylonien (**Opificius** 1970 **Abb. 13** = **Lambert** 1987 **pl. XI fig. 25**; Collon 1987: 180f no. 857), das andere gehört heute zur Sammlung de Clercq in Paris (**Opificius** 1970 **Abb. 14**). Dazu kommt ein neubabylonisches Siegel aus dem British Museum (BM 89435, Collon 1987: 180 no. 858) von dem **Ornan** (**fig. 3**) eine Zeichnung präsentiert.[26] Wilfred G. Lambert zeigte drei Abrollungen, eine aus Nuzi, eine mittel- und eine neuassyrische (1987 **pl. XI fig. 23, 24, 27**) sowie ein neuabylonisches Siegel (1987 **pl. XI fig. 26**).[27]

Sechs weitere Siegel kommen hinzu:

Ataç fig. 1 aus dem Museum of Fine Arts in Boston.

Abb. 16 aus dem Museum of Fine Arts in Boston (Green 1997: 154 fig. 9),[28]

---

[25] Rechteckige Platte mit bügelförmigem Griff, Gravur linear, Kalkstein, hellgrau, 13,9 x 18 x 19,8 mm. „Die Siegelfläche wird durch ein unklares Element in der Mitte in zwei Szenen geteilt; oben sind zwei antithetisch nach innen gerichtete Strichfiguren, die eine Strichfigur mit dem Kopf nach unten an den Beinen halten; … unten ist in der rechten Ecke ein nach aussen gerichteter Vierbeiner (Löwe?), der von einer invertierten Stichfigur am Schwanz gehalten wird …" (Eggler – Keel 2006: 400).

[26] "The Humbaba legend is possibly depicted on … seals … , but the Bull of Heaven episode (857-8) appears only on Neo-Babylonian seals. Note that on 858 the goddess Inanna is trying to prevent Gilgamesh and Enkidu from killing the Bull of Heaven" (Collon 1987: 181).

[27] Kein Dreifiguren-Schema weisen **Lambert** 1987 **pl. XI fig. 28** und **Frayne fig. 17** auf.

[28] "Impression from a Neo-Babylonian grey chalcedony cylinder seal. The killing of the Bull of Heaven by Gilgamesh and Enkidu. Ht. 35 mm. Museum of Fine Arts, Boston, 65.1663" (Green 1997: 151).

Abb. 17a/b aus dem Metropolitan Museum of Art in New York (Pittman ^{2}1988: 71 fig. 69).[29]
Abb. 18a/b aus der Schøyen Collection SC 1989 (George 2003: 101).[30]
Ornan fig. 1 – 2 aus dem Israel Museum.
Ornan fig. 21 aus dem Metropolitan Museum of Art in New York.

Im Westen sind Darstellungen dieses Motivs noch seltener und knapp ein Jahrtausend älter. Dementsprechend ist der Himmelsstier, wie Ruth Opificius es für die altbabylonische und akkadische Zeit feststellte, meistens als natürliches Rind gezeigt und nicht wie auf den neubabylonischen Siegeln als geflügelter Stier.

a. Jamḫad (Aleppo)

Das Siegel **Abb. 19** (Seyrig 1963 Pl. XXI, 1, Zeichnung bei **Lambert** 1987 **pl. X fig. 21**; Otto 2000 Nr. 321) aus Jamḫad, der Region um Aleppo, stellt eine Dreiergruppe aus Gott, Stier und Mensch neben das Bildmotiv, in dem Gilgameš „Humbaba tötet. Die zweite Szene auf [dem] Siegel könnte dann das Töten des Himmelsstiers durch Gilgameš wiedergeben" (Otto 2000: 245). Die Darstellung (**Abb. 20** Detail) lässt unterschiedliche Deutungen zu. Während Henri Seyrig (1963: 253f) das Siegel streng in zwei Register teilen wollte, so dass der bartlose Gott mit der Lanze zum oberen Register gehört und nur teilnahmslos dem Kampf gegen Humbaba zuschaut,[31] sah Adelheid Otto keine Registergrenze und folgende Dreiergruppe: „Wettergott mit Peitsche stößt Lanze auf Stier, über den ein Mann springt" (2000:

[29] "Cylinder seal ... Neo-Babylonian or Neo-Elamite, 8th-7th century B.C. Chalcedony; H. 34 mm., Diam. 14mm. Male figure waring a long robe grasps the horn of a winged human-headed bull striding toward him; a smiting hero wearing a kilt stands with his foot on the ceratures's back. In the field, an inscription. 1987.96.10" (Pittman ^{2}1988: 71).

[30] "Cylinder Seal of dark brown agate ... depicting Gilgameš and Enkidu despachting the Bull of Heaven. ... Neo-Assyrian style; height 3.9 cm, diameter 1.7 cm" (George 2003: 101).

[31] Seyrig 1963: 253f: "Un premier cylindre (Pl. XXI, 1) [Hématite, 23 x 12 mm. Communiqué de Latakié] ... est orné de sujets disposés en deux bandes. En haut, la scène est tout orientale: c'est le meurtre d'un géant qui rappelle le fabuleux Humbaba. ... ; un minuscule dieu archer, porter lui aussi de la tiare à cornes, a planté ses flèches dans le ventre et la poitrine de l'ennemi, dont un petit démon à tête de lion va mordre les jambes; un sphinx ailé, enfin, attaque la victime par derrière. Deux divinités, toutes deux coiffés de la tiare à cornes, regardent passivement ce carnage : une déesse ailée, à la double lance, aux chaussures recourbées, vêtue d'une robe que sa jambe écarte pour marcher; et un dieu syrien imberbe, avec des anneaux aux chevilles, tenant une longue lance oblique, et levant un fouet, dont il excite peut-être l'action du sphinx. Les figures de la zone inférieure composent deux groupes : d'abord deux lions affrontés, rugissants et menaçants, qui se disputent le corps d'une gazelle renversée sous leurs pieds; puis un taureau campé en arrêt, dans le meilleur style égéen, qui soulève sur ses cornes un acrobate vêtu d'un caleçon et d'une triple ceinture." Vgl. Seyrig, 1955: 34: Cylindre avec une scène de tauromachie, Pl. IV, 2. Hématite, 23 x 10. Commerce d'Alep.

94).[32] Da Gilgameš als Gott galt, ist es erlaubt, in der bartlosen Figur mit Hörnerkrone Gilgameš und in der kleinen Figur über den Hörnern des Stieres Enkidu zu sehen.

Die jungbabylonische Fassung erzählt, dass Enkidu empor sprang, als er den Himmelsstier bei den Hörnern packte. Genau das scheint das Siegel zu zeigen. Die kleine Gestalt dürfte also mit dem Stier ringen, den sie an den Hörnern gepackt hat. So deutet Ludwig D. Morenz die Abbildung:

„Das Thema Stierkampf erscheint kaum in den mesopotamischen Quellen, klingt aber im Gilgamesch-Epos an. In Taf. VI, Z. 127-149 wird geschildert, wie Enkidu und Gilgamesch den Himmelsstier besiegen, wobei Enkidu den Himmelsstier an den Hörnern packt. [...] Auf einem syrischen wohl etwa aus der Mitte des 2. Jt. v. Chr. stammenden Siegel wird die Tötung des Chumbaba durch Gilgamesch und Enkidu gezeigt. Eben dieser Bezug zum Gilgamesch-Epos erlaubt wohl auch die Deutung einer anderen Szene auf diesem Siegel mit einer auf den Stier springenden Figur auf Enkidu, wobei der Stier dann als Himmelsstier zu verstehen wäre ... . Dabei wurde der Gilgamesch-Text im Bild wahrscheinlich gemäß der syrischen Tradition des Stierspringens lokal akulturiert. [...] Der Siegelschneider verband mutmaßlich die Beschreibung von Enkidus an-den-Hörnern-Packen des Himmelsstieres mit dem ihm vertrauten Stierspringen. Die zweite Figur, der Mann mit der Hörnerkrone, der mit seinem Speer den Stier tötet, kann entsprechend mit hoher Wahrscheinlichkeit auf Gilgamesch – nach berühmter Formulierung zu zwei Dritteln Gott, zu einem Drittel Mensch – gedeutet werden. [...] Mir scheint es unproblematisch, dass im akkadischen Epos von einem Schwert gesprochen wird, auf dem syrischen Siegel aber ein Speer dargestellt ist. Dieser Gilgamesch(?) hält in der Hand eine Peitsche. Die nun kommt im Epos nicht vor. Man kann sie als eine textunabhängige Zutat erklären, welche die Tierbezwingung symbolisiert.“[33]

In weiteren Punkten korrespondiert das Bild nicht mit den Textgestalten der Szene. Weder Lanze noch Peitsche werden als Waffen des Gilgameš erwähnt, wohl aber, dass er einen Bart hatte. Der kleine Enkidu übertreibt die z.B. in MB $Boğ_1$ erhaltene Charakterisierung, dass Enkidus Statur kleiner war als die von Gilgameš. Eine Freiheit gegenüber dem Text zeigt auch die Ikonographie des Humbabakampfes. Der von Adelheid Otto (2000: 94) „Gott im Zipfelrock“ genannte Widersacher Humbabas ähnelt dem „Wettergott“, der den Stier ersticht, in Aussehen und Größe stark. Die kleine Figur, die mit dem Bogen auf Humbaba zielt – wohl Enkidu – ist ebenfalls viel kleiner als ihr Kampfgenosse und verwendet eine Waffe, von der die

[32] Dass gezeigt wird, wie Enkidu über den Stier springt, liegt nicht nahe, da ikonographisch das Stierspringen nicht mit der Tötung des Stiers kombiniert wird. “A ... Syrian Seal ... published by SEYRIG (1963, Pl. XXI No. 1) shows a figure on the horns of a bull but it is not clear whether the figure is there by accident or design; above the bull is a kilted figure, probably a deity, who is spearing the bull and holds a whip. (The seal also depicts an early representation of the slaying of the giant Humbaba by Gilgamesh and Enkidu ...)” (Collon 1994: 83).

[33] Morenz 2000: 202f.

Textgestalten nichts erwähnen. Die übergroße Abbildung des Gilgameš entspricht der Beschreibung seiner Körpergröße im Prolog (MB Ug_1). Der Siegelschneider kannte wohl im Syrien des 2. Jt. noch keinen festen Typus der Dreifiguren-Kampfszene. Deshalb mag er, was Enkidu betrifft, auf das ihm bekannte Bildrepertoire vom Stierspringen zurückgegriffen haben und auf das Thema vom Töten des Dürrestiers durch den Wettergott, das seit Henri Frankfort (1939: 126f; Otto 2000: 246f) bisweilen mit dem Thema des Himmelsstiers aus dem Gilgameš-Epos verbunden wird. Das Überlappen vom Himmelsstier, der die Kanäle von Uruk austrocknete, und dem Dürrestier mag für den Steinschneider ein Anlass gewesen sein, Gilgameš im Kampf gegen den Stier dem syrischen Wettergott gleichen zu lassen.[34]

b. Das Samija-Siegel

Nicht aus der Levante, aber doch aus Syrien, nämlich aus Tell Leillan und Mari stammen Abrollungen des Siegels, das Samija, einem Beamten des assyrischen Königs Šamši-Adad I. (ca. 1813-1781 v. Chr.), gehörte (**Ornan fig. 16**; Otto 2000 Nr. 415).

„Auf dem Samija-Siegel ... erscheint parallel zum Töten des Stieres durch einen Gott eine zweite Szene des Stiertötens. Diese könnte Gilgameš und Enkidu beim Töten des Himmelstiers zeigen, den Ištar gesandt hat. Vom Himmelsstier wird im Gilgameš-Epos berichtet, daß er das Land von Uruk verwüstete und die Kanäle austrocknete."[35]

Für die Verbindung der Szene mit dem Gilgameš-Epos spricht auch der Humbabakopf im unteren Register des Siegels. Die apotropäischen Humbabaköpfe waren auf syrischen Siegeln aus Nordmesopotamien beliebt.[36] Dominque Collon (1994: 82) beschreibt die Szene noch genauer, "in which a kilted figure grasps a bull by one horn an raises the other arm, while a further figure stands behind the bull with one knee raised, and perhaps grasps the tail". Das entspricht exakt der Beschreibung des Kampfes in den Textzeugen.

Nicht den Textzeugen entspricht ein Detail, das Adelheid Otto knapp erwähnt: „2 Männer in Zipfelröcken und Hund greifen Buckelrind an" (2000: 102 zu Nr. 415, vgl. ebd. 253). Tatsächlich scheint ein Hund dem Himmelsstier ins rechte Vorderbein beißen zu wollen (**Ornan fig. 16a** Detail). Der Hund verbindet ikonographisch dieses Siegel mit dem Relief SKr 11 in Karatepe (**Abb. 5**) und der Jagd auf den kalydonischen Eber auf griechischen Vasen, welche ihrerseits der Beschreibung in der Ilias (*Il.* 9.533-49) entspricht (**Abb 24**).

---

34 Eine ähnliche Szene doch ohne eine Figur, welche die Hörner des Stieres packt, befindet sich auf dem syrischen Siegel Pittman ²1988: 65 fig. 48; Otto 2000 Abb. 322.

35 Otto 2000: 246f.

36 Vgl. Otto 2000: 262.

c. Emar

Eine Darstellung des Himmelsstiers könnte der kauernde Stier auf einem oben (*2.1c*) besprochenen Siegel aus Emar sein (**Abb. 4** Beyer 2001 Nr. E44). Der Stier erscheint als Füllmotiv über Humbaba, den Gilgameš und Enkidu erschlagen. Damit mag ikonographisch die Parallele zwischen der Tötung des Humbaba und des Himmelstiers durch dieselben Helden ausgedrückt werden. Statt zwei Dreiergruppen zu zeigen, hätte der Siegelschneider die mittlere Figur, die Opfer der Helden paradigmatisch übereinander gestellt, unten Humbaba, oben den Himmelsstier. Dominique Beyer (2001: 375f) äußert sich zurückhaltend gegenüber der Identifikation der Szene mit den Erzählungen von Gilgameš. Wenn sie den Stier aber als „un vestige d'une allusion précise au taureau du sacrifice" (ebd. 376) deutet, so ist das kein Widerspruch zum Text des Gilgameš-Epos, denn das Herz des Himmelsstieres opfert man Šamaš, und aus den Hörnern werden Weihegaben (*Gilg.* 6.148f, 165).

d. Karkemisch

Links neben dem Relief mit der Tötung des Humbaba steht am *Herald's Wall* von Karkemisch der *Slab B 16a* (**Ornan fig. 23**). Es ist die letzte mythologische Darstellung vor dem Kamelreiter (2.1e, Aussschnitt **Abb. 9**). Sie zeigt rechts einen nach links gerichteten Helden, in der Mitte einen sich aufbäumenden nach rechts gerichteten geflügelten Stier und dahinter ganz links einen nach rechts gerichteten Skorpionmenschen.

"A hero and a god killing a winged bull. The god is a composite figure with human head and body, eagle's wings, lion's paws, and a scorpion's tail. The hero wears a beard, cut square, and whiskers, with the upper lip clean-shaved; his hair hangs in two long tresses curled up behind his back."[37]

Der Himmelsstier ist abgesehen von seinem Auftreten als Dürrestier im Gilgameš-Epos auch das Sternzeichen Taurus/Stier (Borger 1972-75: 413f). Erkennt man im Skorpionmenschen eine Repräsentation des Sternzeichens Scorpio/Skorpion, so liegt es nahe, die ganze Szene als Konstellation von Sternbildern zu deuten. Zur Identifikation des menschengestaltigen Helden bietet sich das Sternbild Orion an. Der akkadische Name des Orion lautete *šitaddalu* „breiter Mann, Gigant", auf Arabisch *al-jabbar* „Gigant" (vgl. *Od.* 11.309-10; Zalcman ^{2}1999: 649). Das Sternbild Orion liegt auf der Sternkarte des nördlichen Himmels genau rechts neben dem Sternbild Taurus. Dagegen liegt das Sternbild Scorpio am gegenüberliegenden Ende des nördlichen Himmels ganz links. Jedenfalls entspricht die Anordnung der Figuren auf dem Relief der Lage der Sternbilder am Himmel.

---

[37] Woolley – Barnett 1952: 186.

Doch warum erschlagen die Sternbilder Scorpio und Orion das Sternbild Taurus? Die unmittelbare Nachbarschaft der Szene aus dem Gilgameš-Epos auf *Slab* B 15a reizt dazu, dieses Relief als in den Himmel transponierte Tötung des Himmelsstieres durch Gilgameš und Enkidu zu betrachten. Wenige Jahrhunderte später konnte man auf dem Rollsiegel des Metropolitan Museums (**Ataç fig. 8**; Collon no. 7.2; Pittman [2]1988: 72 fig. 72, Green 1997: 153 fig. 6) Enkidu als Skorpionmann zeichnen. Daraus wäre zu folgern, dass der Skorpionmann auch auf dem Relief in Karkemisch Enkidu symbolisieren kann. Der Künstler hat ihn in seiner Funktion als Diener, sei es des Gilgameš, sei es des Šamaš, gekennzeichnet. Vor allem in der sumerischen Tradition galt Enkidu als Diener des Gilgameš (George 2003: 140). Der Skorpionmensch ist Diener des Šamaš (Black – Green [4]2000: 161). Nun entwickelt im Gilgameš-Epos gerade Šamaš ein besonderes Naheverhältnis zu Enkidu. In der hethitischen Paraphrase legt Šamaš für Enkidu Fürsprache ein, als ihn die Götterversammlung zum Tode verurteilen will:

"Then the Sun-god of Heaven responded to heroic Enlil, 'Didn't they kill them(!) at my(!) behest – the Bull of Heaven and Huwawa? And should *innocent Enkidu* now die?'"[38]

Enkidu wünscht sich, die aus der Zeder gemachte Tür lieber dem Šamaš-Tempel E-babbar gestiftet zu haben, weil Šamaš auf ihn gehört habe (*Gilg.* 7.47-57). Er klagt vor Šamaš (*Gilg.* 7.91-3), wird von ihm zurechtgewiesen und beruhigt sich (*Gilg.* 7.132-30).

Außerdem decken sich die Rollen des Šamaš und des Enkidu als Beschützer des Gilgameš. Der Ältestenrat erwartet von Enkidu diese Schutzfunktion (*Gilg.* 3.224f.), Ninsun fordert sie von Šamaš (*Gilg.* 3.81-3) und Enkidu mit denselben Worten (*Gilg.* 3.131-3). Šamaš und Enkidu decken sich auch in ihrer Forderung an Gilgameš, Humbaba zu töten (*Gilg.* 4.194-8; 5.181-5). Es erscheint als *ikonographische Auffassung* des Künstlers, Enkidu in der Rolle des Dieners von Gilgameš und Šamaš zu zeigen und ihn deshalb in der astralen Form des Skorpions zu symbolisieren, ihn also als Skorpionmann, d.h. als Diener des Sonnengottes, abzubilden. Die astrale Konstellation des Himmelsstiers war bekannt. Zur Identifikation des Gilgameš, dessen riesenhafte Körpermaße das Epos betont, mit dem Giganten *šitaddalu*/Orion war es kein weiter Schritt.

Während also *Slab 15b* mit der Tötung des Humbaba (**Lambert** 1987 **pl. IX fig. 14**, *oben 2.1e*) ein Ereignis abbildet, das in der Trennung von Libanon und Anti-Libanon seine Spuren auf der Erde hinterlassen hat, stellt *Slab 16a* mit der Tötung des Himmelsstiers ein Ereignis dar, das sich am Himmel beobachten lässt (zur Dekoration des *Herold's Wall* **Abb. 8** und **9**). Die Gestirnskonstellation wird auf die Erzählung aus dem Gilgameš-Epos hin gedeutet.

[38] Brinkman 2001: 163, Hervorhebung von mir.

2.3 Weitere Bildmotive?

Sind der Kampf mit Humbaba und mit dem Himmelsstier die beiden einzigen Episoden aus dem Gilgameš-Epos, die in der bildenden Kunst dargestellt wurden? Als Grund für die Beschränkung auf diese beiden Themen führt Wilfred G. Lambert an, dass Gilgameš ausgerechnet sie in der Zusammenfassung seiner Freundschaft mit Enkidu nennt (*Gilg.* 10.127-138):

„Enkidu, mein Freund, der Maulesel auf der Flucht, der Wildesel aus dem Gebirge,
der Panther aus der Steppe,–
wir waren es, die sich zusammentaten und auf die Berge stiegen,
die den Himmelsstier ergriffen und den Himmelsstier erschlugen,
die vernichteten Humbaba, der im Zederwalde wohnte.
In den Durchgängen der Berge tötete ich Löwen,–
mein Freund, den ich so sehr liebe, der zusammen mit mir alle Leiden durchlebte,–
es legte Hand an ihn das Schicksal der Menschheit!
Sechs Tage und sieben Nächte habe ich um ihn geweint.
Ich gab ihn nicht her, um ihn zu bestatten, bis der Wurm ihm aus der Nase fiel.
Da überkam mich die Furcht, *daß auch ich sterben könnte.*
Ich begann, den Tod zu fürchten, und so laufe ich in der Steppe umher.“[39]

Versuchsweise seien hier zwei Siegel besprochen, die mit dem in Verbindung gebracht werden können, was Gilgameš hier erzählt. Sollte man wirklich nie die erste Begegnung zwischen den Helden dargestellt haben? Ihre Freundschaft, zu der sie „sich zusammentaten“, begann mit einem Ringkampf. Ringerdarstellungen sind im AO nicht selten. Die Schwierigkeit liegt darin, das Dargestellte eindeutig mit Personen, Handlungen oder Charakterisierungen aus dem Epos zu identifizieren. Wie hätte ein Künstler den Bezug klar anzeigen können?

a. Gilgameš und Enkidu beim Ringkampf

Darstellungen von Ringern gibt es im AO auf flachbildlichen Bildträgern wie Rollsiegeln, Weiheplatten oder Kultstelen und in der Rundplastik (Eder 1994: 93). Das Kräftemessen zwischen Gilgameš und Enkidu bei ihrer ersten Begegnung gilt als eine Schlüsselszene bereits im altbabylonischen Gilgameš-Epos (Rolliger 1994: 16). Doch mit welchen ikonographischen Markierungen hätte ein Künstler eindeutig festlegen sollen, dass er diese Szene zwischen Gilgameš und Enkidu zeigen wollte? Ein Siegel der Sammlung Bibel+Orient (**Abb. 21**, VR 1981.164) kombiniert den Ringkampf mit Symbolen, die als Hinweise auf das Totenreich und das Königtum gedeutet werden können (Keel-Leu – Teissier 2004: 248, 459 Nr. 326). Enkidus Schicksal ist der unzeitige Tod. Die Auseinandersetzung mit

---

[39] Maul [3]2006: 131, Kursivschrift im Original.

der Sterblichkeit und der Kampf gegen den Tod sind das Hauptthema des Gilgameš-Epos. Soll die Kombination von Ringkämpfern und Todessymbolen die Kombattanten womöglich als Unterwelthelden definieren? Wollte der Künstler den Anfang und das Ende der Freundschaft zwischen Gilgameš und Enkidu in einem einzigen Bild vereinen? Dann hätte er den Anfang ihrer Freundschaft, den Ringkampf, und deren Ende im unausweichlichen Todesgeschick ineinander geblendet. Die Diskussion dieses Siegelbildes wird gemäß den drei Methodenschritten von Erwin Panofsky gegliedert.[40]

Beschreibung

Die Schwierigkeiten bei der Interpretation des Siegelbildes beginnen bereits mit der Frage, wie man das Bildfeld abgrenzen soll. Beatrice Teissier stellt den stilisierten Baum in die Mitte (**Abb. 21a** 1996: 121 Nr. 266). Damit werden die Ringer und der Löwe zu einer Nebenszene. Auch Christian Eder beschreibt das Bildfeld in dieser Einteilung:

> „Das einzonig aufgebaute Siegelbild zeigt in der Hauptszene zwei im Knielauf aufeinander ausgerichtete Flügelgenien, die aber jeweils ihren Kopf nach hinten gedreht haben. Beide tragen einen Schlitzrock. Zwischen beiden Genien befindet sich ein stilisierter Baum. In der Nebenszene erfolgt eine zweizonige Anordnung der Bildmotive. Oben ein Löwe, nach links gerichtet, im fliegenden Galopp. Darunter ein Ringerpaar. Die Siegelfläche wird oben und unten von einer einfachen Linie begrenzt."[41]

In der kontinuierlichen Abrollung (**Abb. 21**) sieht es eher so aus, als sollte man die Ringer und den springenden Löwen darüber als Hauptszene betrachten und die geflügelten Wesen mit dem stilisierten Baum als Randbegrenzung. Das gilt um so mehr, wenn man den stilisierten Baum mit Ursula Seidl nicht als Pflanze, sondern als künstlich hergestellten „Fächer-Volutenpfosten" versteht (Seidl – Sallaberger 2005/2006: 57). Dieser Gegenstand wurde aus Schilf hergestellt und die Darstellung auf dem Siegel lässt klar erkennen, dass „das mittlere Element des Gebildes kein Baumstamm, sondern ein mit Bindungen und Klammern zusammengehaltener Pfosten ist. Schon die ältesten Darstellungen … in der klassisch-syrischen Glyptik zeigen einen mit Ringen umwundenen Pfahl …" (ebd.). Das Motiv geht auf ägyptische Darstellungen verschiedener Ansichten der Lotospflanze zurück und gelangte über die Kunst der Mitanni-Zeit über Syrien schließlich nach Mesopotamien, wo es dann als ^{GI}*urigallu* bezeichnet wurde.[42] Sie rahmen auf dem neuassyrischen Rollsiegel VA 4215 (**Opificius**

---

[40] Das Methodenschema ist z.B. abgedruckt in Keel 1992: 272.

[41] Eder 1994: 113.

[42] Das sumerische Determinativ (^{GI}) meint Schilf. Das Gebilde wurde also aus Röhricht hergestellt. Die aufgefächerten Spitzen des Fächer-Volutenbaumes auf dem Siegel ähneln tatsächlich Rispen des Rispengrases oder Rohrkolben der Rohrkolbengewächse.

1970 **Abb. 11**; **Lambert** 1987 **pl. VIII fig. 7**) den Sieg über Humbaba. Für den Ringkampf als Hauptereignis des Bildes spricht auch, dass die Flügelwesen ihre Köpfe vom Baum weg und den Ringern wie dem Löwen zudrehen (**Abb. 21b**). Die geflügelten Genien lenken durch ihre Blickrichtung den Blick der Betrachtenden auf das Wesentliche. Die geflügelten Figuren bezeichnet Beatrice Teissier als ägyptisierend. Sie vergleicht die Genien mit Darstellungen der Isis und Nephthys. Ägyptisch ist an den Flügelwesen die Frisur und das Vorstrecken der Flügel (Teissier 1996: 119, 168). Die Darstellung der Ringer auf dem Siegel hat ihre Vorläufer auf Zylindersiegeln der frühdynastischen Zeit in Mesopotamien, auf „denen die Kämpfer ... überkreuz dargestellt sind und jeweils versuchen, das angewinkelte Bein des Partners hochzureißen“ (Eder 1994: 95; Legrain 1936, Pl. 32 No. 560; Boehmer 1965, Tf. I Nr. 5).

Analyse

Fächer-Volutenpfosten markieren Seiten oder dreidimensional vier Ecken oder die vier Himmelsrichtungen und umgrenzen einen rituellen Raum. Als sakrale und magische Trennwände wehren solche ^GI^*urigallū* das Böse ab, lassen das Gute herein und strömen lebensspendende Kraft aus. Man stellte sie z.B. in einem Totengeist-Ritual zur Heilung eines vom Totengeist verfolgten Todkranken auf.[43] Versteht man die „Fächer-Volutenpfosten“ demnach nicht als Zentrum des Bildes, sondern als seine rechte und linke Abgrenzung, dann ist der eingegrenzte Raum der Bereich des Lebens.

Der Löwe ist in Mesopotamien seit der frühdynastischen und besonders in der Ur III Zeit als Metapher für den König belegt (Watanabe 2002: 42, 45-53). Der springende Löwe stellt die Ringkämpfer in einen königlichen Kontext. Wollte der Siegelschneider damit anzeigen, dass hier ein König ringt?[44] Gilgameš ist gerade als König der Bedrücker von Uruk, indem er die jungen Männer zu sportlichen Wettkämpfen zwingt, in denen er unbesiegbar ist. Als König wird er von dem ihm kräftemäßig ebenbürtigen Enkidu herausgefordert. Es kommt zu jenem Ringkampf, der in der altbabylonischen Version so beschrieben wird:

„Sie packten einander wie ein Athlet, gingen in die Knie;
den Türpfosten zerbrachen sie, die Mauer wankte.
Gilgameš und Enkidu packten einander und wie ein Athlet gingen sie in die Knie;

Das gleiche gilt für die Spitze des Fächer-Volutenpfostens auf dem altsyrischen Siegelbild, das Ursula Seidl zeigt (Seidl – Sallaberger 2005/2006: 57 Abb. 4). Am Fuß des Pfostens sieht man auf dem Freiburger Siegel waagerechte Linien, die Halterungen für das Aufstellen des Artefakts abbilden dürften.

[43] Vgl. die Ausführungen von Walther Sallaberger zum ^GI^*urigallu* in Seidl – Sallaberger 2005/2006: 71-74. Zur Herkunft des Motivs vgl. Seidl ebd., 55f.

[44] Lugalbanda, der Vater des Gilgameš trägt einen Namen, welcher “juxtaposes the notion of the king with that of fierceness, meaning ‘the king [is] fierce’, ... This adjective is also applied to particular animals, such as lions“ (Watanabe 2002: 53f).

den Türpfosten zerbrachen sie, die Mauer wankte.
(Da) kniete Gilgameš nieder (mit einem Fuß),
(fest) am Boden seinen (anderen) Fuß,
es besänftigte sich seine Wut, er wandte die Brust ab (P VI 15-27).“[45]

Die Ringenden auf dem Siegelbild sind in die Knie gegangen. Sie haben einander jeweils am Fußgelenk gepackt. Die „beiden nackten, nur mit einem Gürtel bekleideten Athleten … haben jeweils ein Bein gerade nach vorne vorgesetzt …“ (Eder 1994: 91), sollen also definitiv fest am Boden stehen. „Der nach links gewendete Kämpfer hat dazu mit der anderen Hand nach hinten ausgreifend den Nacken seines Kontrahenten gepackt“ (ebd.). Ob Gilgameš der altbabylonischen Version zufolge in Knielaufstellung niedergeht, ist nicht ganz klar. Doch auf dem Siegelbild sind die beiden Flügelgenien mit Schlitzrock in Knielaufstellung gezeigt.

Isis und Nephthys stehen in der ägyptischen Ikonographie in geflügelter anthropomorpher Gestalt oder als *djert*-Vögel vor und hinter dem Sarg (**Abb. 22**).[46] Sie gehören zu Bestattungsriten, sind sie es doch, die um den von seinem Bruder Seth getöteten Osiris trauen und klagen, ihn suchen und wiederbeleben. Die Vignetten D.a. und B.b aus dem ägyptischen Totenbuch verdeutlichen die ikonographische Komposition, die dem Siegel VR 1981.164 der Sammlung Bibel+Orient zugrunde liegt. Die linke Szene auf der Vignette D.a ist begrenzt durch den nach rechts schauenden Ibis und den Altar, sakrale Symbole wie der ^{GI}*urigallu* auf dem Siegel. Dann folgt Nephthys als *djert*-Vogel zum Leichnam nach rechts gewandt, wie die Flügelgenien sich den Ringenden zuwenden. Der am Boden liegende Leichnam und der Flügelgenius über ihm nehmen die Position der beiden Ringkämpfer ein. Den Flügelgenius kann man auch noch mit dem Löwen auf dem Siegel parallel setzen, der Flügelgenius symbolisiert belebende Kraft, der Löwe königliche Würde. Wieder dem Leichnam zugewandt, nun nach links schauend folgt dann Isis als *djert*-Vogel. Die rechte magische Grenze des Bildes formen zwei Uräusschlangen, wieder zur Szene gewandt. Sie entsprechen dem sich in der Abrollung auch rechts wiederholenden magisch schützenden ^{GI}*urigallu.* Die Vignette B.b. liefert sogar eine doppelte Entsprechung für das auf dem Siegel Abgebildete. Ganz links

---

[45] Rolliger 1994: 16.

[46] Die klagenden Göttinen Isis und Nephthys an der Bahre des Verstorbenen bzw. des Osiris sind meistens voll anthropomorph abgebildet, die Vogelgestalt ist fast gänzlich der Vignette zu Totenbuchspruch 17 vorbehalten. Die Göttinnen können auch als geflügelte Frauen auftreten, wobei die Flügel hier nicht der Vogelgestalt entspringen, sondern wie in Ägypten üblich generell Schutz und Belebung symbolisieren. Als solche sind sie anscheinend erstmals an den Schmalseiten des Sarges Ramses' I. belegt (um 1295 v.Chr.), in der Epoche davor (wohl erstmals bei Echnaton) waren die vier Schutzgöttinnen des Leichnams bzw. der Eingeweide (Isis, Nephthys, Neith und Selqet) als geflügelte Frauen an den Ecken der königlichen Sarkophage abgebildet. Im Unterschied zur Siegeldarstellung sind die schützenden Flügel in Ägypten stets dem Verstorbenen/Osiris zugewandt (Mitteilung von Andrea Kucharek). Vgl. Kucharek 2008: 57-61.

sieht man die magisch abgrenzenden Uräusschlangen entsprechend dem Fächer-Volutenpfosten. Dann Isis als *djert*-Vogel zum Leichnam gewandt, nun der Leichnam liegend, schließlich Nephthys als *djert*-Vogel zum Leichnam gewandt. Den heiligen Abschluss des Themas Totenklage bildet die auf demselben Sockel sitzende Horusstatue. Die folgende symmetrische Szene zeigt einen Schrein mit einer Götterfigur, rechts und links umgeben von zwei Oranten. Wieder kann man die beiden Oranten mit den Flügelgenien des Siegels vergleichen und den Schrein samt Götterfigur mit den Ringern, denn Gilgameš und Enkidu wurden in Mesopotamien als Unterweltgötter betrachtet.[47]

Mehrere Typen bildlicher Darstellung lassen sich festhalten: den geschützten Lebensraum symbolisiert mesopotamisch der [GI]*urigallu*, die Totenklage symbolisieren ägyptisch Isis und Nephthys, repräsentiert durch die *djert*-Vögeln ähnelnden Flügelgenien; der Ringkampf gehört literarisch zur ersten Begegnung zwischen Gilgameš und Enkidu; der Löwe konnotiert königliche Vorstellungen. Seine Abbildung über den Ringern dient als ikonographische Deutungshilfe ähnlich dem (Himmels-)Stier über Humbaba auf der Siegelabrollung aus Emar (**Abb. 4**). Dort waren beide übereinander abgebildete Wesen, der Dämon und der Stier, die überwundenen Unheilsmächte, hier ist es Gilgameš, ein löwengleicher König, der ringt.

Interpretation

Zu mesopotamischen Begräbnisfeierlichkeiten gehörte das Ringen in ausdrücklicher Erinnerung an Gilgameš. Das sumerische Epos „Der Tod des Gilgameš" schreibt Ringkämpfe und Wettläufe für seine Bestattung vor. In einem Traum „erkennt Gilgameš sein Todesschicksal durch seine ständige Präsenz (als Totengeist?) bei den entsprechenden Totenfeiern …" (Rolliger 1994: 37). Im Monat Abu lässt sich das Abhalten von allgemeinen Totenfeiern mit Wettkämpfen aus schriftlichen Quellen erschließen. Dieser Monat heißt auch „Monat des Gilgameš" (Rolliger 1994: 38-40; Cavigneaux – Al-Rawi 2000: 7, 61).

Zusammenfassend lässt sich das Siegelbild folgendermaßen interpretieren: Gilgameš und Enkidu werden bei ihrer ersten Begegnung im Ringkampf gezeigt. Der darüber springende Löwe rückt die Kampfszene in einen königlichen Kontext. Es ist der König von Uruk, der sich zusammen mit seinem ebenbürtigen und von seiner Mutter zum Bruder adoptierten Freund einen heldenhaften Namen machen will. Trotz aller Mühen entgehen beide nicht dem Menschengeschick sterben zu müssen. Sie werden vielmehr zu den epischen Kristallisationsgestalten für die Unausweichlichkeit des Todes. Deshalb stellen die beiden geflügelten Wesen in ägyptischer Manier Gilgameš und Enkidu als Totengeister dar. Sie stehen mit

---

[47] Dans „… le rituel de *kispu*, l'invocation de diverses figures, dont celle de Gilgameš, aident les humaines à se débarrasser des fantômes et des autres maux qui les harcèlent" (Gavigneaux – Al-Rawi 2000: 9).

ihrer Vorderseite und ihren nach vorne gestreckten Flügeln vor dem heiligen Baum, der Grenzmarkierung zwischen heilig und profan, Leben und Tod. Sie wenden ihre Köpfe zurück ins Leben und blicken auf ihren Ringkampf zurück, dem Augenblick, als ihre Freundschaft und die erfolglose Suche nach dem ewigen Leben begannen.

Die hier vorgeschlagene Interpretation rechnet damit, dass es in der Weltanschauung Nordsyriens zur altbabylonischen Zeit, das Siegel wird zwischen 1800 und 1700 v.Chr. datiert, möglich war, menschliches Ringen mit dem Todesschicksal in Anspielung auf den Ringkampf des königlichen Gilgameš mit Enkidu bildlich darzustellen. Dass zur ikonographischen Repräsentation des Übergangs von der Welt der Lebenden zu jener der Toten auf ägyptische Bildelemente zurückgegriffen wurde, ist in der Levante nicht verwunderlich und angesichts der Bedeutung, die das Fortleben nach dem Tod gerade in der ägyptischen Kultur besaß, gut verständlich. Die Kombination ägyptischer und mesopotamischer Motive zur bildhaften Darstellung des lebenslangen Ringens mit dem Tod mag das Rollsiegel zur Verwendung als Amulett empfohlen haben.

b. Die Zeder

Gilgameš charakterisiert Humbaba ausdrücklich als den, der im Zedernwald wohnt. Schon die altbabylonische Fassung sprach von *der* Zeder im Singular.[48] Die Zeder, ihr Fällen und Heimbringen nach Uruk, um die Tempeltür daraus anzufertigen, nimmt im Epos eine wichtige Stellung ein. Trotzdem finden sich meines Wissens keine Siegel, die das Fällen von Bäumen zeigen. Waren die Bäume zu heilig und das Fällen eine zu große Entweihung, um auf Bildern, mit denen sich Personen ausweisen wollten, gezeigt zu werden? Es gibt aber ein Siegel aus Emar, das einem Schreiber gehörte und dessen Bildmotive man einigen Erzählmotiven des Epos zuordnen kann (**Abb. 23** Beyer 2001: 261 F.16). Es wird hier gemäß den von Othmar Keel vorgeschlagenen Methodenschritten besprochen (Keel 1992: 273).

Motive

Das Siegel zeigt eine Hauptperson, welche die gesamte Höhe des Bildfeldes einnimmt. Sie schreitet nach rechts und hält Speer und Krummschwert in der Linken. Haupt und Oberkörper wendet sie zurück und streckt die Rechte nach einem Baum aus, den sie anschaut und berührt. Ihr Helm mit Horn weist sie als Gottheit aus. Zwischen Haupt und Speerspitze ist ein Greifvogel kopfüber nach unten dargestellt und zwischen Bein und Speer-

[48] Yale V 187f. Let me start work and chop down the cedar, a name that is eternal I will establish for ever. (George 2003: 203). Ishchali rev. 41´ [...] Gilgameš smite the cedar! (George 2003: 265). Auf der Tafel Schøyen rev. 58-62 ist Huwawa "the guardian of the cedar" (George 2003: 287).

griff das ägyptische Lebenssymbol. Der Baum ist in der oberen Hälfte naturalistisch wie ein Nadelbaum gestaltet. Aus der Mitte des Stammes treten rechts und links jedoch Spiralen und kugelige Abschlüsse, die an Früchte denken lassen. Links vom Baum ist das Siegel in zwei Register geteilt. Das untere zeigt drei Gottheiten, von denen die zwei linken Krummschwerter erhoben haben, während die am weitesten rechts stehende eine Frucht des Baumes berührt. Vor ihrem Bein befindet sich ein auf der Abrollung nicht identifizierbares Motiv. Das obere Register zeigt zwei geflügelte Mischwesen.

Szene

Dominique Beyer findet die Hauptszene einzigartig (2001: 26). Die Hauptperson und der Zedernbaum nehmen die gesamte Bildhöhe ein. Der kleine unbewaffnete Gott am Baum berührt dessen Frucht. Die Nebenszene und die Hauptszene sind also verbunden und gehören zusammen. Sie bilden ein einziges Ereignis ab. Geflügelte Mischwesen standen im hethitischen und mesopotamischen Raum an Toren. Sollen die geflügelten Gestalten im oberen Register eine Grenzüberschreitung markieren? Handelt es sich um die Grenze zum Zedernwald oder in eine transzendente Wirklichkeit?

Dekoration (Sitz im Leben)

Berücksichtigt man, dass es sich um das Siegel des Schreibers Ribi-Dagan handelt, darf man annehmen, dass die Szene ein literarisches Motiv abbildet. Gilgameš trägt in den Texten das Determinativ eines Gottes. Unter seinen Waffen werden die Krummschwerter genannt (Seidl in diesem Band). Daher mag die Hauptperson Gilgameš darstellen. Er dreht sich zu der Zeder um. Der kleine unbewaffnete Gott am Baum mag Enkidu sein. Er berührt die Frucht jener Zeder, die er später dem Enlil-Tempel als Tür spenden wird.[49] Die Zeder reicht in einem altbabylonischen Manuskript bis zum Himmel.[50] Sie wird im jungbabylonischen Text des Epos als voller Reichtum qualifiziert. Hat der Künstler diesen Reichtum durch die Spirale und die Früchte darstellen wollen? Außerdem wohnen bei der Zeder die Götter. Werden diese auf dem Bild durch die zwei bewaffneten kleinen Götter vertreten?

„Sie besehen den Berg der Zeder, die Wohnstatt der Götter, der Göttinnen Sitz.
Beim Anblick des Berges jedoch reckt die Zeder ihren Reichtum empor,
ihr süßer Schatten ist voller Wonne.“[51]

---

[49] „Mit DINGIR ‚Gott‘ determiniert sind ^{DINGIR}Gilgameš, ^{DINGIR}Enkidu, ^{DINGIR}Huwawa und ^{DINGIR}Siduri (= hethitisch und hurritisch $^{\mathrm{Munus/Dingir}}$Nahamazuli) … “ (Haas 2006: 273). Gemäß der hethitischen Tradition der Gilgameš-Überlieferung, die in Emar sicher von Einfluss war, wäre es höchst passend Gilgameš und Enkidu auch bildlich durch die Hörnerkrone als Götter zu determinieren.

[50] Auf der Baghdad Tafel heißt es: “22 Seek out for me a tall cedar, whose top vies with the heavens!” (George 2003: 271).

[51] Maul ^{3}2006: 84, *Gilg.* 5.6-8.

Der hier vorgeschlagenen Deutung zufolge, ließ der Schreiber Ribi-Dagan exakt diese Szene des Gilgameš-Epos in sein Siegel schneiden, um sich als Literaturkundigen zu qualifizieren.

3. Das Nachwirken in Bibel und Antike[52]

Die Namen von Gilgameš und Humbaba waren auch in der Antike bekannt. Der Römer Claudius Aelianus (ca. 170-222 n. Chr.) erwähnt in seinem Werk *De natura animalium* einen Gilgamos (Frayne in diesem Band; Henkelman 2006) und Lukian von Samosata (ca. 120-180 n. Chr.), der sich selbst einen Assyrer nennt, erzählt in seinem Werk *De Dea Syria* von dem schönen Jüngling Kombabos (Puech 2001: 32),[53] der für den Neubau eines Tempels in Hierapolis in der Nähe des Euphrats verantwortlich war. Beide Geschichten haben höchstens noch Motive mit dem Gilgameš-Epos gemein.[54]

Die Namen der Helden tauchen in der Antike in einem Legendenmischmasch auf, das wenig mit den Erzählungen des Epos zu tun hat. In der Bibel ist es dagegen gerade umgekehrt. Die Namen der Helden sind verschwunden, aber Erzählelemente des Epos wie die Sintflut und der *carpe diem* Ratschlag der Siduri in der altbabylonischen bzw. des Ut-napišti in der jungbabylonischen Fassung erscheinen in fast wörtlicher Übereinstimmung.

3.1 In der Bibel und im Frühjudentum

Drei Bilddarstellungen aus Israel von der Überwindung des Humbaba durch Gilgameš und Enkidu bezeugen, dass man sich diese Geschichte auch dort erzählt hat. Der Kultständer aus der Davidsstadt wird ins 10. Jh. datiert, die beiden Stempelsiegel aus Galiläa und dem Negev mit ihren neuassyrischen Stileinflüssen ins 8-9. Jh.

Die Sintflutgeschichte, in welcher der Flutheld die Tauben ausschickt und nach der Flut der Gottheit opfert, bezeichnete Wilfred G. Lambert als

---

[52] Vgl. zu diesem Kapitel George 2003: 54-70.

[53] George (2003: 147) hält die Verbindung für unwahrscheinlich, weist aber darauf hin, das Huwawa ein verbreiteter Personenname war. Vielleicht lebte der Name selbständig weiter.

[54] Bei Kombabos und Humbaba entsprechen einander die Motive des Wächters. Humbaba bewacht den Zedernwald und Kombabos die Königin Stratonike. Eine Analogie besteht auch in der Todesgefahr. Für Humbaba geht sie von Gilgameš und Enkidu aus, für Kombabos von fälschlichen Anklagen vor dem eifersüchtigen König. Beide kümmern sich um eine göttliche Wohnstatt, auf dem Zedernberg wohnen die großen Götter und der Tempel von Hieropolis gehört der Juno. Vgl. Wieland 1974 / 1788–1789 Bd. 3: 168-195.

den einzigen unbestrittenen Fall einer Verbindung zwischen Mesopotamien und der Genesis (Lambert 1980: 73; Seebass ^{2}2007: 231).

Julius Wellhausen hat den ‚jehovistischen' Bericht von der Sintflut in Gen 6-8 herausgearbeitet (^{6}1927: 309-312). Den Grundstock des ‚Jehovisten' datierte er in die assyrische Periode (ebd., 13), d.h. wohl zwischen 733, der Unterwerfung Ahas unter Tiglatpileser III., und 629, dem Tod Assurbanipals. Die Datierung des ‚Jahwisten' in der neueren Urkundenhypothese und die Bildquellen würden zeitlich zusammenpassen und für Israel eine Kenntnis des Stoffes des Gilgameš-Epos bezeugen.[55]

Won Shik Ohm hat die Genesis mit dem Gilgameš-Epos verglichen, und folgende Tabelle der stofflichen Parallelen erstellt (Ohm 1992: 192).

Genesis	***Gilgameš***
Schöpfung und Paradies	
Erschaffung Adams (1,26-27 P; 2,7-8 J/3d)	Erschaffung des Menschen Enkidu (I ii 30-35)
Versuchung Evas (3,6, J)	Versuchung durch die Frau (I iii 14 – iv 21, II 2-6)
Verlust Edens (3,23-24, J/3d)	Verlust des Ruheplatzes (I iv 22-47)
Geheimnis ewigen Lebens (2,16-17, J; 3,4-5, J)	Geheimnis ewigen Lebens (XI 265-300)
Baum in der Mitte des Gartens (3,3, J)	Pflanze inmitten der See (XI 268-86)
Die Schlange verlockt zur Frucht (3,1-6, J)	Die Schlange raubt die Pflanze (XI 387-92)
Verlust ewigen Lebens (3,19, 3d/J)	Verlust ewigen Lebens (XI 293-300)
Anfang der Zivilisation	
Konkurrenz zwischen Kain und Abel (4,1-7, J)	Wettkampf zwischen Gilgameš und Enkidu (I v 1- vi 30)
Kain erschlägt Abel (4,8-12, J)	Enkidu erschlägt Humbaba (VIII 2-5)
Kain wandert in das Land Nod (4,13-16, J)	Gilgameš wandert in die jenseitige Welt (IX 1-5, X 1-6)
Flut	
Die Flut Noahs (6,9-9,17, P/J)	Die Flut des Ut-napišti (XI 1-304)
Bau der Arche (6,14-7,5, P/J)	Bau des Schiffes (XI 17-86)
Berg Ararat (8,4, P)	Berg Nisir (I 140)
Zerstreuung der Menschheit	
Bau des Turms zu Babel (11,1-9, 3d)	Bau des Tempels (XI 301-9)
Ziegelwerk (11,3, 3d)	Ziegelwerk (XI 307)
Streben Abrahams nach dem neuen Land, Kanaan (11,27-32, P/J)	Streben nach der Unterwelt (XII 1)

[55] Zu einer kritischen Auseinandersetzung mit der neuen Tendenz, die erste schriftliche Fassung der Urgeschichte der Priesterschrift zuzusprechen und die anderen Textteile für spätere Zusätze zu halten vgl. Steymans 2010.

Ohm unterscheidet zwischen P (Priesterschrift), J (Jahwist) und 3d (für 'Third early source'), eine von Otto Eisfeld und Georg Fohrer postulierte dritte vorexilische Quelle neben J und dem Elohisten (Ohm 1992: 18f, Fohrer ^{12}1979: 159-60, Eisfeld ^{3}1964: 258-264).[56] Ohm grenzt die Urgeschichte traditionell als Gen 1-11 ab. Doch Norbert Baumgart hat überzeugend dargelegt, dass die Urgeschichte mit dem Tod des Noah in Gen 9,29 schließt. Bis dahin nennt die Bibel keinen historisch konkreten Ort. Keine geographische Angabe lässt sich auf einer Landkarte verifizieren. Inhaltlich geht es um grundlegende Erfahrung einzelner oder der Menschheit allgemein (Baumgart 1999: 9-10).[57] Erst die Genealogie in Gen 10 und der Turmbau in Babel in Gen 11 nennen historische Völker und lokalisierbare Orte. Die Urgeschichte von Gen 1-9 spielt in einem Raum außerhalb empirischer Geographie und in einer Zeit jenseits politischer Geschichte.

Besonders zwei Themen der Urgeschichte wurden in Beziehung zu Gilgameš gesetzt. Zum einen war das die Erschaffung des Wesens, das Adam entspricht (Gen 2-3): Eva spielt eine ähnliche Rolle als Entsprechung oder Gegenpart wie Enkidu. Dieser wurde in einem eigenen Schöpfungsakt als ein Gefährte gebildet mit Haaren wie eine Frau. Gilgameš liebt ihn wie eine Frau (Noort 2000: 10-13, 16-18; de Villiers 2006). Zum anderen fand man Bezüge zum Epos in der Notiz über die Entstehung der Giganten aus Göttersöhnen (Gen 6,1-4). Wie in Mesopotamien gehört die Begrenzung menschlichen Lebens in den Kontext der Sintflutüberlieferung (*Gilg.* 11.182-5). Göttersöhne sind mythische Gründerfiguren wie Gilgameš, der von einer Göttin geboren wurde (van Gemeren 1981: 338; Kvanvig 2002: 79-111).

a. Die Sintflut

In der Sitzung der Society of Biblical Archaeology vom 3. Dezember 1872 berichtete George Smith erstmals über den keilschriftlichen Sintflutbericht, was diesen zum am längsten bekannten Teil des Gilgameš-Epos macht (Hecker 2005: 728).

Der Flutbericht kam erst in der jungbabylonischen Ausgabe ins Gilgameš-Epos. Mündliche Überlieferungsgeschichte und schriftliche Textfixie-

---

[56] Ohm stellt Themen der Erzählung vom Anfang der Welt zusammen und vergleicht dazu die biblische Urgeschichte auch mit der Schöpfungsgeschichte aus Ebla, der Eridu Genesis, Enuma eliš, der sumerischen Flut, den Adapa und Atrahasis Mythen, den Epen von Enki und Ninhursag, Dumuzi und Enkimdu sowie Gilgameš, Enkidu und die Unterwelt. Ohm lag daran zu zeigen, dass die Urgeschichte der Genesis als Ganze den Themen mesopotamischer Mythen und Epen entspricht und daher nicht in Quellen aufgeteilt werden sollte.

[57] „Auch die Verortung des Gartens (2,8) gibt der Paradieserzählung keinen geographisch historischen Ort auf der Adama. [...] Die Stadt, die Kain errichtet, erhält auch ... keine Lagebeschreibung (4,17). Die Angabe ‚Gebirge Ararat' in der Fluterzählung dient nicht der geographischen Orientierung, sondern veranschaulicht u.a. die Ausmaße der Flut" (Baumgart 1999: 16f).

rung fallen bis ins 11. Jh. auseinander. Zwar gehörte schon im 3. Jahrtausend zur Überlieferung von Gilgameš sein Besuch beim Sintfluthelden. Aufgeschrieben wurde die Flutgeschichte aber als eigenständiges Literaturwerk in Form der sumerischen Flut und des Atrahasis-Mythos.

In der sumerischen Dichtung *Tod des Gilgameš* sieht er im Traum die Götterversammlung, die über sein Schicksal bestimmt. Enki kann dem Gilgameš das Schicksal des Menschen nicht ersparen, das seit der Sintflut festgesetzt wurde. Die Götter preisen seine die Begegnung mit dem Sintfluthelden und die Erneuerung der Kulte in Sumer (Sallaberger 2008: 67f.). Sumerisch hieß der Flutheld Zi-u-sudra „Leben von langen Tagen", Zeichen seiner Unsterblichkeit, im Gilgameš-Epos dagegen akkadisch *Ut-napišti*, Abwandlung eines älteren *ūta-napištam* „ich fand das Leben".

In *Gilg.* 11.197 heißt Ut-napišti einmal Atrahasis, von akkadisch *(w)atra(m)-ḫasīs* „überaus Weiser". Der Flutheld ist also derselbe wie im Atrahasis-Mythos. In der hethitischen Übersetzung nannte man ihn Ullu, was auf das akkadische *ulla* „jener" zurückgeht (Sallaberger 2008: 76f). Die Umbenennung des biblischen Sintfluthelden in Noah passt also ins Bild seiner wechselnden Namen in der Überlieferungsgeschichte.

Schon im altbabylonischen Gilgameš-Epos führte die Reise zum Sintfluthelden. Erhalten ist davon der Aufenthalt am Ufer des Meeres mit der Schenkin und dem Schiffer (Sallaberger 2008: 70). Das Epos könnte mit der Rede Ut-napištis über die Stellung des Königs am Ende der X. Tafel geendet haben (ebd., 75f).

Der namentlich unbekannte Dichter des altbabylonischen Atrahasis-Mythos dürfte längere Zeit vor Hammurabi gelebt haben. In Ugarit schrieb man die Flutgeschichte des Atrahasis in lokaler Variation auf (RS 22.421, RS 20.161 + RS 20.171, Kämmerer 1993: 200; Arnaud 2007: 128-30). Die Fluterzählung war also im kanaanäischen Raum bekannt. Die Kenntnis von der Flut bezeugt auch der in Ugarit gefundene Prolog des MB Gilgameš-Epos (RS 94.2006). Er preist Gilgameš in Z. 7 als den, „der den Weg des fernen Utur-napušti ging" (*ālik ḫarrān ú-tu-ur-na-pu-uš-ti rūqti*). Die Geschichte vom Sintfluthelden wurde also beim Erzählen von Gilgameš immer mitbedacht, schon bevor das Epos um die XI. Tafel erweitert worden war.

Vergleiche der mesopotamischen mit den biblischen Fluterzählungen nehmen kein Ende.[58] Die Ergebnisse sind allerdings unterschiedlich. Zog Alexander Heidel 1949 die Schlussfolgerung, dass kein Einfluss mesopotamischer auf die biblischen Texte beweisbar sei (Heidel ^{4}1963: 260-9), so hat Norbert Baumgart 1999 gezeigt, dass der priesterschriftliche Bericht auf der Kenntnis des Atrahasis oder Gilgameš fußt. Dafür sprechen die Konzeption der Arche als Tempel, mit quadratischem Grundriss und sieben Stockwerken wie der Stufenturm des Etemenanki in Babylon bzw. recht-

---

[58] Heidel ^{4}1963: 224-60; Keel – Küchler 1971: 24-39; Noort 1999: 15-38.

eckig mit drei Stockwerken wie der salomonische Tempel in Jerusalem (Baumgart 1999: 506-26, 543-52). Darüber hinaus verwendeten die priesterlichen Schreiber akkadische Lehnwörter, um die Herstellung der Arche zu beschreiben. Dazu gehören das Verb *k.p.r* „verpichten, asphaltieren" und das Nomen *kōp̱er* II von *kupru* „Asphalt" zur Bezeichnung der Abdichtmasse (*Atr.* 3.I.33, II.13.51; *Gilg.* 11.54.65); außerdem *qānîm* in Gen 6,14 von *qanû* I „Rohr, Schilf" (*Atr.* Fragment Nippur 7); sowie *ṣōhar* in Gen 6,16 von *ṣerū* „Rücken, Deck, Dach" (Baumgart 1997, 1999: 527-9).[59]

b. Kohelet

Koh 8,16-9,10 gleicht mit seinem *carpe diem* Motiv der Rede der Schenkin Siduri im Meissnerfragment des altbabylonischen Gilgameš-Epos (Yeong-Sik Pahk 1999: 415f, 423-42). Die Rede der Schenkin dürfte Schule gemacht haben, denn in der Beschwörung Šurpu II 173 wird Siduri, Göttin oder Ištar der Weisheit, genannt (^{d}*ši-du-ri* … ^{d}15 (d.h. Ištar) *né-me-qí;* Lambert 1996: 31). Die Vergeblichkeit menschlichen Strebens kommt auch in einer Reihe von Keilschrifttafeln zur Sprache, die Wilfred G. Lambert „Sumero-Akkadian 'Vanity'-text" nannte. Davon gab es Kopien in Emar und Ugarit. Sie enthalten folgende Aussagen:

„… Where is Gilgamesh, who sought life like Zi'usudra?
… Where is Ḫuwawa … ?
… Where is Enkidu … in the land? …
… How is life without joy superior to death?"[60]

Hier liegt demnach noch ein Beleg für die Verbindung von Gilgameš und dem Fluthelden vor. Beachtung verdient auch die Nennung der drei Helden, die in den Bildnissen von der Tötung Humbabas miteinander kämpfen. Wie die Bildnisse, so ordnet auch dieser Weisheitstext Gilgameš, Humbaba und Enkidu nebeneinander.

"The importance of this text for Old Testament studies lies in its demonstration that 'vanity of vanities' was a wisdom theme in Mesopotamian wisdom texts before 1600 BC. And with creative recensions this text continued to be copied out at least until the 7th century BC. Thus Ecclesiastes was presenting an old theme in Israelite garb. Just how the author drew on the ancient near eastern tradition is the big question. […] It is possible that the Mesopotamian texts were translated, whether orally

---

[59] „Die Worte קנים und צהר liefern uns einen Anhaltspunkt für die Tatsache, daß es eine akkadische Quelle für die Priesterschrift gab … " (Baumgart 1999: 529). Ähnlich urteilt Gary A. Rendsburg: "Our … conclusion, … that the ancient Israelite author had before him a version of the Mesopotamian flood tradition, to which he added those elements which gave expression to Israelite theology. […] To my mind, the simplest understanding of the literary development of Genesis 6-8 is to assume a single text created by a single writer, based on the Gilgameš flood story" (2007: 125-6).

[60] Lambert 1996: 39.

or in writing, into a West Semitic language in the period of the Ugaritic and Emar copies, or in the first millennium BC into Aramaic."[61]

In Syrien, konkret in Emar und Ugarit, existierte eine Überlieferung, die Gilgameš, Humbaba und Enkidu mit der weisheitlichen Suche nach erfülltem Leben verband. Eine direkte literarische Abhängigkeit Kohelets vom Gilgameš-Epos besteht also nicht, da Siduris Rede sich nur in der altbabylonischen Version findet, die vor 1600 v. Chr. entstand. In *Gilg.* 10.298-322 denkt statt dessen Ut-napišti in einer Weise über den Tod nach (Shields 2007: 134), die kaum an Kohelet erinnert.

c. Das Buch der Giganten

Die Namen Gilgameš (גלגמיס 4Q530 Frag 2 ii 2 = Puech 2001: 28-38, גלגמיש 4Q531 Frag. 22 Z. 12 = Puech 2001: 74-78) und Ḥôbabiš/Ḫuwawa (חובבס 4Q530 Frag 2 ii 2, חובבש 4Q203 Frag 3 Z. 3 = Stuckenbruck 2000: 13-15) finden sich auf Fragmenten des aramäischen Buches der Giganten, die in der Höhle 4 von Qumran gefunden wurden. Das Buch der Giganten entstand zwischen 200 und 160 v. Chr. in einem Milieu, das dem Verfasser des ebenfalls großteils aramäischen biblischen Buches Daniel nahe stand (Puech 2001: 14). Später gehörte das Buch der Giganten zum Schrifttum der Manichäer, die es auf Mittelpersisch und Sogdisch tradierten. In der manichäischen Fassung figuriert der babylonische Sintflutheld Ut-napišti unter dem Namen Atambuš oder Atambīš (Goff 2009: 225 Anm. 9; Davila 2002: 3, 17).[62] Sogar eine lateinische Übersetzung hat es gegeben (Puech 2001: 9). Das Buch der Giganten knüpft an das in Gen 6,1-4 knapp Angedeutete an, wie es im Buch der Wächter (1 Henoch 1-36) ausfabuliert ist. Zur Zeit des Lamech (Gen 5,26-31), des Vaters des biblischen Sintfluthelden Noah (Gen 5,29-32), seien 200 Engel auf die Erde gekommen. Unter ihrem Anführer Šamḫazai zeugten sie mit Menschenfrauen die Riesen oder Giganten. Die Söhne des Šamḫazai heißen Ohyah und Hahyah. Der Riese Ohyah gilt dem babylonischen Talmud als Vater des ebenfalls riesenhaften Og (bNidah 61a, vgl. Dtn 3,11), des Königs von Baschan am Fuße des Hermon (Dtn 3,8f). Ein anderer der Riesen ist Gilgameš.

4Q530 Frag 2 ii 2 erzählt, wie Ohyah den anderen Riesen schildert, was Gilgameš ihm berichtet hat. Das führt dazu, dass Ḥôbabiš (Humbaba) aufschreit, denn die Szene gehört anscheinend zu einer Gerichtsverhandlung,

---

[61] Lambert 1996: 41f.

[62] "Since Milik's groundbreaking work, further fragments of the Manichaean Book of Giants have been identified and published by W. Sundermann. In these fragments, a new character appears on the narrative scene: a Giant named Atambīsh. [...] It seems plausible to postulate that 'Atambīsh' represents a later reflex of the name 'Utnapishtim', the Mesopotamian Flood-hero from tablet 11 of the Gilgamesh Epic" (Reeves 1993: 114f). Reeves zitiert die Manuskripte Leningrad I verso nach Sundermann 1984: 497f, und M 5300 nach Sundermann 1973: 78.

in der ein Todesurteil über die Seelen der Riesen gefällt wird. Ḥôbabiš wird verurteilt und verflucht. Anschließend enthüllen Hahyah und Ohyah ihre Träume in der Versammlung der Riesen. Hahyah träumte von einem Garten mit sorgsam bewässerten Bäumen. Aus einem Baum sprossten drei Schösslinge. Nur dieser Baum blieb übrig, als Feuer vom Himmel und die Sintflut die Erde verwüsteten. Der weise Henoch (vgl. Gen 5,21-24), der in der persischen Version (Kawân) anscheinend mit dem babylonischen Sintfluthelden gleichgesetzt wurde, soll den Traum deuten. Daraufhin erzählt Ohyah einen Traum, der dem Gerichtsszenario von Dan 7,9-10.26 gleicht.

Auch in 4Q 531 frg. 22 12 erzählt Ohyah von einem Traum und Gilgameš antwortet darauf. In 4Q 203 frag. 3 erscheint Ḥôbabiš zusammen mit einem Riesen, dessen Name auf dem lykischen Xanthos-Obelisken möglicherweise eine Gottheit bezeichnet (Puech 2001: 9-94).

Man fühlt sich an verschiedene Motive des Gilgameš-Epos erinnert. Wie Ohyah und Hahyah erzählen auch Gilgameš und Enkidu ihre Träume. Diese enthalten dunkle Vorahnungen. Gilgameš träumte von der Begegnung mit Humbaba im Zedernwald. Enkidu träumte von der Götterversammlung und ihrem Todesurteil. Ohyah träumte vom Baum im bewässerten und von Feuer und Flut heimgesuchten Garten. Hahyah träumte von einem Gottesgericht. Ḥôbabiš, über den ein Todesurteil verhängt wird, scheint in die Rolle von Enkidu geraten zu sein.

Die Giganten sind halb Engel halb Mensch. Der Erzengel Gabriel vernichtet sie, indem er ihnen Waffen überlässt, die sie dann gegeneinander richten. Dem mittelpersischen Wächterbuch zufolge ist es Humbaba, der jemandem die Frau stiehlt und so das Schlachten auslöst. Die Erde wird übersät von ihren Leichen und die folgende Sintflut reinigt die Erde von ihrer blutigen Gewalttätigkeit. Doch damit ist nur der menschliche Anteil der Giganten beseitigt. Ihr engelhafter verwandelt sich in einen dämonischen (Jackson 2007: 110f). Es fällt auf, dass die Erzählung von den Gottessöhnen in Gen 6,1-4, die den Anhaltspunkt für die Identifikation eines Riesen mit Gilgameš bietet, in der Bibel exakt vor dem Sintflutbericht steht, der das Gilgameš-Epos in der kanonischen Fassung mit der elften Tafel abschließt.

Wie kommt es zu diesem späten Nachhall des Gilgameš im Frühjudentum? David R. Jackson glaubt, dass im Reich der Seleukiden, zu dem ab Anfang des 2. Jahrhunderts neben Babylonien auch Juda gehörte, die mit Unterwelt und Vorzeichenschau verbundenen Gestalten der babylonischen Mythologie Humbaba und Gilgameš als Repräsentanten der widergöttlichen, dämonischen Heidenwelt gewählt wurden. Deportation und Exil in Babylonien zwischen 586 und 539 v. Chr. sowie die später dort verbleibende jüdische Gemeinde brachten Judentum und babylonische Mythologie miteinander in Kontakt. Die im Epos beschriebene überwältigende Körpergröße des Gilgameš mag dazu eingeladen haben, einem der 200 Riesen seinen Namen zu geben. Es wundert dann allerdings, warum der im

Epos ebenfalls mit der Unterwelt verbundene Enkidu nicht auch als Dämon aufgegriffen wurde.

Eine andere Erklärungsmöglichkeit wird von Emil Puech entwickelt. Er verweist auf den Ortsnamen Galqamus, der an Gilgameš erinnert, und auf hellenistische Unterweltkulte in Banias in der Nähe des alten wasserreichen israelitischen Heiligtums von Dan.[63] Die übermittelnden Traditionsträger könnten die Phönizier gewesen sein. Für sie war der Libanon, der Schauplatz des Kampfes zwischen Gilgameš und Humbaba, Lieferant ihres wichtigen Schiffbaumaterials und Exportguts Holz. Das Wasser spielt im Epos eine wichtige Rolle. Bei Humbabas Niederlage regnet es. In der akkadischen Fassung graben die Helden auf dem Weg zum Zedernwald Brunnen, in der hethitischen Fassung opfern sie beim Überqueren der Flüsse.

Die hier zusammengetragenen Bildbeispiele und Textbelege machen es wahrscheinlich, dass die Erzählung vom Kampf zwischen Gilgameš und Humbaba in der Levante schon in der Spätbronzezeit zu einer volkstümlichen Erzählung geworden war. Jedermann konnte in Karkemisch und Karatepe Reliefs mit Abbildungen dieses Kampfes sehen. Nach dem Seevölkersturm, also nach ca. 1186 v. Chr., lebten die Erzählungen im Volksmund weiter.

Schaut man auf die Gemeinsamkeit der Lokalisierung des Zedernwalds im Libanon im Epos mit der Verortung der Riesen im Baschangebirge am Fuße des Hermon im Frühjudentum, liegt es nahe, bis ins späte 1. Jt. v. Chr. eine lokale mündliche Überlieferung in Phönizien und Israel zu postulieren. Die Ortsgebundenheit im Libanon und seinen südlichen Ausläufern erklärt, warum nur Gilgameš und Humbaba in der Tradition lebendig blieben, und nicht auch Enkidu. Gilgameš fasste den Plan zur Reise in den Zedernwald, Gilgameš wollte die Zeder fällen, Humbaba sie verteidigen. Enkidu spielt aus levantinischer Perspektive nur eine Nebenrolle. Enkidu wäre jedoch ebenfalls zum Riesen geworden, wenn ein direkter Einfluss des jungbabylonischen Elf-Tafel-Epos oder gar die Version mit der zwölf-

---

[63] „Si le nom du village Galqamus à quelque 8 km au sud-est de Génin et à quelque 25 km au sud-est de Megiddo ne laisse pas de surprendre (un fragment de tablette de Gilgamesh datée du XIVe s. a été retrouvé à Megiddo), le renvoi de nombre de ces données à la forêt des cèdres du Liban, à la Phénicie et au nord Canaan en général est en lui-même assez évocateur. Peut-on préciser encore ? […] Toutes … indications … aux pratiques cultuelles près de sources et de fleuves dans la région du Liban et de l'Hermon, pourraient se rapporter aux cultes sémitiques de Dan et hellénistiques de Banias. Ces derniers sont attestés à partir de la deuxième moitié du troisième s. et surtout après 200 av. J.-C. On comprendrait mieux alors que des prêtres ou sages de Jérusalem aient réagi devant la 'naissance' de ces pratiques mythologiques phénico-hellénistiques … en situant dans cette région l'origine des pratiques démoniaques, Gilgamesh étant lui-même un dieu chtonien, régent des Enfers. […] Cette interprétation … renvoie aux décourvertes archéologiques du Paneion de Banias-Césarée de Philippe en pleine activité vers 200 et le début du deuxième s. av. J.-C. Est-ce un pur hasard si la datation et le cadre de la composition paraissent en harmonie ?" (Puech 2001: 15).

ten Tafel, in der Enkidu die Nachricht aus der Unterwelt bringt, zur Namensgebung der Riesen in Qumran geführt hätte.

3.2 In der Antike

Die Stichworte Orientalismus und Strukturalismus kennzeichnen die Debatte um einen Einfluss des Gilgameš-Epos auf die griechische Mythologie und vor allem die Ilias und die Odyssee. 1982 hat Walter Burkert in einer auch im angelsächsischen Raum als 'Orientalizing Revolution' aufgegriffenen Veröffentlichung die Orientkontakte der alten Griechen beschrieben (Maier 1997: 178-191). Hope Nash Wolff lieferte einen strukturalen Vergleich zwischen dem Gilgameš-Epos und der Odyssee.

a. Ilias

Die in der Forschung aufgezeigten Bezüge der Ilias zum Gilgameš-Epos hat Martin Lichfield West beschrieben (West 1999: 334-47). Raoul Schrott hat sie tabellarisch zusammengestellt (Schrott 2008a: 138f). Hier folgt eine etwas ausführlichere Liste:

Ilias		***Gilgameš***	
Thetis' Klage über Achilleus und ihre Bitte an Zeus.	1.414-8, 500-7	Ninsuns Bitte an Samaš um Schutz für Gilgameš.	3.45-54
Klage der Aphrodite vor Dione.	5.355-430	Klage der Ištar vor Anum und Antum.	6.81f
Hektor wünscht, dass sich die Erde öffne und Diomedes verschlucke.	6.281f.	Ištars Himmelsstier reißt Gruben auf, in die Männer fallen.	6.97-100
Hektor und sein Verlangen auf Nachruhm.	7.87-90	That Uruk's offshoot is mighty I will have the land learn … a name that is eternal I will establish for ever![64]	*AB Y* 185-8 (George 2003: 203)
Der kalydonische Eber verwüstet Garten und Bäume.	9.533-49	Der Himmelsstier trocknet das Land aus.	6.116-27
Die Überflutung der griechischen Mauer.	12.1-33	Das Kommen der Sintflut.	11.99ff.

[64] Nur durch altbabylonische Textzeugen des Epos belegte Motive erscheinen in der englischen Übersetzung von Andrew R. George.

Sarpedon muntert Glaukos auf, dem Tod ins Auge zu sehen.	12.322-28	Enkidu muntert Gilgameš auf, Humbaba zu töten.	5.183ff.
Hera und Hypnos ziehen aus und kommen zu einem hohen Baum.	14.281-9	Ankunft und Kampf im Zedernwald.	5. 1-10, 133-6
Hera verführt Zeus erfolgreich.[65]	14.315-28	Ištar verführt Gilgameš vergeblich.	6.58ff.
Warnung des trojanischen Ältestenrates.	15.721-3	Der Ältestenrat von Uruk.	2.287f.
Aias' Bitte, im Licht zu stehen.	17.645-7	… now let my eyes look on the sun so I am sated with light. …	*AB Si (VA+BM)* I 13´-5´[66]
Trauergesten des Achilleus wegen Patroklos' Tod.	18.22-7	Trauergesten des Gilgameš wegen Enkidus Tod.	8.63-4
Achilleus akzeptiert seine Sterblichkeit.	18.88-121	Gilgameš plant nicht mehr Unsterblichkeit sondern Uruks Mauer.	10.61-71, 244-8, 296-322
Thetis warnt davor, ohne Rüstung zu kämpfen.	18.134-7	Der Ältestenrat warnt davor, in eigene Kraft zu vertrauen.	3.2, 2 Y
Schmieden der Waffen.	18. 468ff.	Great hatches they cast …	*AB Y* 163-71[67]
Achilleus' trauert um Patroklos.	18. 316-23	Gilgameš trauert um Enkidu.	8.45, 58-62, 91
Der Wurm könnte des Patroklos Leiche befallen.	19.24f	Der Wurm fällt aus Enkidus Nase.	10.237
Hades hat Angst, dass die Toten aus der Unterwelt kommen.	20.61-6	Ištar droht Anum, die Toten heraufsteigen zu lassen.	6.96-100
Achilleus droht Apollon.	22.20	Enkidu droht Ištar.	6.156-7
Achilleus soll sich waschen.	23.40-1	Gilgameš soll sich waschen.	11.252f
Patroklos' Totengeist.	23.62-107	Enkidus Totengeist.	12
Honig und Öl als Grabbeigaben.	23.170	Honig und Butter als Grabbeigaben.	8.215-9

[65] Burkert 1984.
[66] George 2003: 277
[67] George 2003: 201.

Götter verfügen Schicksal und Tod.	24.522-6	Götter setzten Tod und Leben.	10.301-23.
Priamos kann nicht schlafen; Essen und Schlafen.	24.637-8 24.641-4	Gilgameš schläft 7 Tage, Schlafen und Essen.	11.208 11.209f.
Achilleus und Hektor messen sich mit Blicken.	24.629-33	Gilgameš vergleicht sich mit Ut-napišti.	11.2-4

Die Vermittlung des Gilgameš-Stoffes erfolgte wohl über die Hethiter (Burkert 1984: 90, 106-10) und ihre luwischen, phönizischen und aramäischen Nachfolgekulturen in Kilikien (Schrott 2008a: 125-35).[68]

Von den zahlreichen Parallelen sei hier nur eine herausgegriffen, die auch ikonographisch relevant ist, nämlich der Kampf gegen den kalydonischen Eber (*Il.* 9.533-49). Artemis ärgert sich über Öneus, weil er sie beleidigte, indem er sie bei seinen Opfern überging. Sie schickt ein Übel gegen die Kalydonier in Form eines riesigen Ebers, der in den Wein- und Obstgärten des Öneus tobt und viele Bäume zerstört. Meleagros, der Sohn des Öneus tötet den Eber, wobei allerdings viele Jäger ihr Leben verlieren. Artemis zettelt einen Krieg zwischen den Kuretern und Aitolern wegen Kopf und Fell des Ebers an.

Weil sie sich von Gilgameš beleidigt fühlt, schickt Ištar den Himmelsstier gegen Uruk. Gilgameš und Enkidu töten ihn, aber nicht bevor Hunderte von jungen Männern in den vom Himmelsstier aufgerissenen Erdspalten umgekommen sind (West 1999: 125, 373f.). In der sumerischen Erzählung werden die Hörner vom Kopf des Himmelsstiers abgetrennt und zu Weihegaben für Ištar bestimmt. Die kurze Erzählung des Phoinix vom kalydonischen Eber gipfelt in der Ilias in folgender Kampfschilderung:

Endlich erschlug den Verderber des Öneus Sohn Meleagros,
Der aus vielen Städten die mutigsten Jäger und Hunde
Sammelte; denn nie hätt er mit kleinerer Schar es bezwungen,
Jenes Gewild, das viel auf die traurigen Scheiter geführet. (*Il.* 9.543-546, Voß 1793/1957).

Die Hunde erscheinen auf Abbildungen der Szene in der griechischen Kunst (**Abb. 24**). Hunde erscheinen auch auf den Kampfszenen gegen Humbaba und den Himmelsstier (oben *2.1c, 2.2b*). Hunde erscheinen schließlich im Gilgameš-Epos im traurigen Schicksal eines der Liebhaber Ištars, das Gilgameš ihr in seiner beleidigenden Rede vorhält:

Du liebtest den Schäfer, den Tierhüter, den Hirten,
der dir beständig in Asche gebackene Brote aufhäufte

[68] „Man muß wohl … mit mehrfachen Berührungen rechnen, wobei auch Bronzezeitliches durch spätere Kontakte wieder aktualisiert werden konnte" (Burkert 1984: 110). Zur Kritik an der These von Raoul Schrott, Homer habe die Ilias in Kilikien geschrieben, vgl. Dihle 2009: 14f.

und Tag für Tag die Zicklein schlachtete.
Du schlugst ihn und hast ihn in einen Wolf verwandelt.
Seine eigenen Hirtenjungen verjagen ihn (jetzt),
uns seine Hunde beißen ihn in die Schenkel (*Gilg*. 6.58-63, Maul ^{3}2006).

Hat die mündliche Überlieferung im Westen das Motiv der beißenden Hunde aus der Beleidigung der Liebesgöttin Ištar in die Strafe der Artemis übertragen? Der in den Wolf verwandelte Liebhaber und der Eber teilen das Geschick, von Hunden gejagt zu werden. Der Himmelsstier und der Eber gleichen sich in ihrem zerstörerischen Toben.

b. Odyssee

Schon lange hat man erkannt, wie viele Erzählmuster der Odyssee Bezüge zum Gilgameš-Epos enthalten. Dazu gehören vor allem die Parallelen zwischen Kalypso und der Schenkin Siduri. Beide leben in einer Anderswelt und geben Ratschläge zur Weitereise jenseits der Todeswasser. Eine Analogie besteht zwischen Ut-napišti und Alkinoos. Beide wohnen auf einer abgeschiedenen Insel der Seligen, welche die letzte Etappe der Suche des Helden ist. Ebenfalls gesehen wurde die Beziehung zwischen der Beschwörung von Enkidus Totengeist in der 12. Tafel und der ersten Nekyia (Burkert 1984: 85 Anm. 1; Ungnad 1923). Hobe Nash Wolff hat die Odyssee und das Gilgameš-Epos struktural miteinander vergleichen und gleichartige Handlungs- und Rollenschemata aufgezeigt. Der "life cycle of the hero" repräsentiert die Hauptstruktur der beiden Epen (Wolff 1987: 67).[69]

Anfang und Ende der Odyssee[70] erinnern an das Zwölftafel-Werk. Der Poet greift auf eine Autorität für seine Erzählung zurück, die Muse bzw. die Steinstele des Gilgameš. Die Ausgangssituation des Erzählfadens ist die Bedrückung der Heimat des Helden, einerseits durch die Freier, die das Haus des Odysseus besetzen, den Besitz des Odysseus verprassen, Telemachos, den Sohn des Odysseus, verachten und die Gemahlin des Odysseus begehren; andererseits durch den jungen, übermütigen König von Uruk,

---

[69] "Myth is always about society; epic might be described doubly so. Its first level, however, is not purely mythic, but allows for the accretion and expansion of … folktale, a genre closely associated in its origins with myth. According to the Soviet school of structuralist studies, in the gradual evolution of folktale its separation from myth becomes apparent in two ways. First, in the tale there is a hierarchy of episode, such that while it may begin in misfortune, it always ends in salvation. Next, 'the basic difference between myth and folktale is that the first is concerned with a collective fate (the fate of the universe and of 'mankind'), and the second with the fate of individuals'." (Wolff 1987: 65). Sein Zitat stammt aus E. Meletinsky, S. Nekludov, E. Novik, D. Segal, Problems of Structural Analysis of Fairytale, in: P. Maranda (Hg.), Soviet structural folkloristics (Approaches to semiotics 42) The Hague; Paris 1974: 67.

[70] Die Erzählung vom Bogenkampf des heimkehrenden Kriegers, der seine Gattin und seine Stellung wiedererobern muss, in der Odyssee zeigt Parallelen zum Heldenepos Alpomish der Turkvölker. Vgl. West 2007: 438-440.

der die jungen Männer seiner Stadt drangsaliert und deren zukünftige Gemahlinnen begehrt.

Es mutet wie eine literarische Parodie an, dass in der Götterversammlung die Göttin Athene die Undankbarkeit des Volkes von Ithaka gegenüber seinem guten Hirten und König beklagt (*Od.* 5.7-12), während die Göttin Ištar die Klagen des Volkes von Uruk erhört, das über den ungehörigen König klagt (*Gilg.* 1.73-8). In der 12. Tafel des Gilgameš-Epos kommt Enkidu aus der Unterwelt und berichtet über die Zustände dort. Im 24. Gesang der Odyssee kommen die getöteten Freier in die Unterwelt und es wird über die Anwesenden und die Zustände dort berichtet.

Noch nicht beachtet wurde anscheinend, dass gerade das letztgenannte Erzählelement, die Begegnung mit der Totenwelt, das Gilgameš-Epos und die Odyssee strukturell, also rein auf der Textoberfläche, miteinander verbindet. In beiden Epen erscheint es doppelt, in der Odyssee als erste und zweite Nekyia, einmal ausführlich inmitten des Werks als Reise des Helden in den Hades (*Od.* 11.48-476), einmal kurz am Schluss des Werks als Szene im Hades (*Od.* 24.1-203). Im Gilgameš-Epos ist es gerade umgekehrt. Da findet man kurz in der Mitte des Epos den Traum des Enkidu von seiner Verschleppung in die Unterwelt (*Gilg.* 7.165-207), in dem er über die Zustände dort bereits ein wenig erzählt, und dann am Schluss die ausführliche Totenbeschwörung des Enkidu (*Gilg.* 12.92-154).

Die Parallelen der Erzählelemente lassen sich folgendermaßen zusammenstellen:

Erzählmuster	***Odyssee***	***Gilgameš***
Die Erzählautorität für den Dichter	1.1 Muse	1.10 Stele
Qualifikation des Helden	1.1 viel gewandert	1.8 einen weiten Weg kam er
Die Bedrückung der Heimat durch Übermut	1.106, 368-398; 2.40-70	1.63-72
Der junge Held ist groß und stark	1.301; 3.199f Telemachos; 6.230-7 Odysseus	1.51-8 Gilgameš; 1.41, 164 Enkidu
Die Klage über die Bedrückung	5.7-12 Athene über Volk von Ithaka	1.73-8 Volk von Uruk klagt vor Ištar
Der junge Held und die Mutter	1.345-64 Telemachos und Penelopeia	1.245-97 Gilgameš und Ninsun
Der junge Held verlässt die Heimat, um sich einen Namen zu machen	3.78, 200	4.248
Die Versammlung der Männer vor der Abreise des jungen Helden	1.89-95, 301-8; 2.26f	1.290-300
Das Gebet der Mutter des jungen Helden	4.759-67	3.37-119

Der geliebte Freund des jungen Helden	3.400; 4.71 Peisistratos	1.288-90 Enkidu
Die Frau führt den neu Zivilisierten in die Stadt	6.255 Nausikaa - Odysseus	1.209 Šamḫat - Enkidu
Der Held als Ringer	18.68ff, 90ff Odysseus	2.113-5 Gilgameš
Der Kampf gegen das Monster	9.375-401 Polyphem	5.125-43 Humbaba
Das Monster unter dem Schutz des erzürnten Gottes	9.528-36 Poseidon	2.258; 5.185-9, 241-5; 7.85-9, 263-7 Enlil
Der Held unter dem Schutz der Gottheit	1.88 Athene	1.241; 7.57 Šamaš
Im Totenreich	11.48-476; 24.1-203	7.165-207; 12.92-154

Zwei besonders auffällige Parallelen seien herausgegriffen, das Opfer der Mutter bei der Abreise ihres Sohnes und der Wunsch, sich einen Namen zu machen im Kampf gegen das Monster.

Penelopaia und Ninsun baden sich, ziehen sich schön an, steigen zur höchsten Stelle des Hauses, streuen ein Opfer (Gerste / Weihrauch), beten zum Schutzgott für den Sohn (Athene / Šamaš). Die Gemeinsamkeiten sind kursiv hervorgehoben.

Und sie nahm nun ein *Bad*, zog sich an die *reinen Gewänder*,
stieg dann *ins obere Stockwerk* mitsamt den dienenden Frauen,
tat *Streugerste* in einen Korb und flehte zu Pallas:
„Höre mich, Kind des ägistragenden Zeus, Atrytone:
Hat in den Hallen dir je der einfallsreiche Odysseus
fette Schenkel verbrannt vom Rind oder Schaf, so *gedenke*
mir nun dessen und *rette den Sohn* mir, den lieben,
und wehr ab von ihm die zutiefst mutwilligen Freier!"
Sprach's und schrie gellend auf; die Göttin hörte ihr Flehen.
(*Od.* 4.759-67, vgl. 4.750-3; Voß 1957/1781)

Ins *Badehaus* trat sie siebenmal ein.
Sie wusch sich strahlend *rein* mit Wasser,
(versetzt) mit Seifenkraut und Tamariske.
Sie hüllte sich in eine *Gewand* aus dünnstem (Stoff), zur Zierde ihres Körpers. …
Sie stürmte hin zur Treppe, sie *stieg aufs Dach hinauf*,
sie stieg aufs Dach und stellte vor Schamasch ein Räucherbecken auf.
Räuchergaben schüttete sie vor Schamasch *hin*, sie erhob zum Gebet ihre Arme:
„Warum nur hast du meinem *Sohn* Gilgamesch ein rastloses Herz bestimmt und ihm es aufgebürdet? – …
Sie (aber) möge keine Scheu vor dir zeigen, Aja, die Braut, möge dir in *Erinnerung* rufen:
‚Was ihn anbetrifft, ihn gib in die *Obhut* der Wachen der Nacht!' …"

Als Wildkuh-Ninsunna dem Schamasch ihr Geheiß erteilt – …
da küßte die Mutter Gilgameschs den Boden,
sie löschte die Glut des Räucherbeckens und stieg vom Dach herab.
(*Gilg.* 3.37-119; Maul ^{3}2006).

Der Beweggrund zur Konfrontation mit Humbaba liegt im Wunsch des Gilgameš, sich einen Namen zu machen (oben *3.2a AB Y* 185-8, George 2003: 203). In der entsprechenden Konfrontation mit Polyphem spielt der Name des Odysseus eine verhängnisvolle Rolle:

"… Odysseus' abandonment of identity in the Cyclop's cave, the ruse by which he escapes recognition belongs to folktale trickery. Yet the importance of his name to the hero is made humorously clear when Odysseus, unable to wait until he is at a safe distance (fearing, no doubt, that he will be out of earshot too) tells the Cyclop who his nemesis, Noman, really is. Form this necessary folly – for how is a hero to increase his stature except by the association of great deeds with his name? – all Odysseus' sufferings come, his punishment by Poseidon, and thus the Odyssey itself."[71]

Der Wunsch, sich einen unvergänglichen Namen zu machen, gehört zur Königskonzeption des Alten Orients. Gilgameš galt in seinem Streben nach Ruhm als königliches Vorbild.

Zum Schluss sei noch auf eine Szene in der Odyssee hingewiesen, die gerade umgekehrt in der hethitischen Paraphrase der Gilgameš-Erzählungen vorkommt. Gemäß dem Rat des Teiresias muss Odysseus nach dem Wiedererringen des Königtums als *Seemann* gekleidet, über seine Schulter ein Ruder geschwungen, *landeinwärts* wandern, bis er jemanden trifft, der das Meer nicht kennt und das Ruder für eine Kornschwinge hält. An dieser Stelle muss er das Ruder in den Grund pflanzen und *Poseidon opfern* (*Od.* 11.121-132; Wolff 1987: 37f). Die hethitische Erzählung berichtet davon, dass Gilgameš, die *Landratte*, *zur Meeresküste* gewandert sei, um dort dem *Meeresgott* zu *opfern*. Überraschenderweise verflucht ihn der Meeresgott. Liegt hier die mythische Parallele zum Zorn Poseidons auf Odysseus vor? Dieser kann durch die merkwürdige Wanderung von der Küste weg und das Opfer im Landesinneren den Zorn besänftigen. Gilgameš fordert ihn durch seine Wanderung zur Küste hin und das Opfer am Meeresufer offensichtlich heraus.

c. Perseus tötet die Gorgone Medusa

Rein ikonographisch dürfte der Einfluss des Antlitzes des Humbaba auf das Haupt der Gorgone Medusa in der griechischen Kunst sein (**Lambert** 1987: 48 **pl. XI fig. 22**, **Collon** no. **8.1-2**). Von den drei Gorgonen, die von Athene hässlich gemacht worden waren, galt nur Medusa als sterblich. Mit Athenes Hilfe kann Perseus sie töten. Vergleichbar mit Gilgameš wären

[71] Wolff 1987: 68f.

die göttliche Hilfe beim Kampf gegen das Monster und das Abschneiden von dessen Kopf. Walter Burkert hatte hinter der Medusa Lamaštu gesehen und die dreifigurige Kampfszene gegen Humbaba mit der Darstellung der Tötung des Agamemnon verglichen (**Abb. 25** Schefold 1964, Tafel 33; Burkert 1984: 115 Anm. 4). Ähnlich wie das Haupt des Humbaba auf Siegeln aus Nordmesopotamien und als Terrakotta alleine durch die Bildkunst geistert, z.B. auf dem Samija-Siegel (**Ornan fig. 16** unteres Register links), so auch das Haupt der Medusa (**Abb. 26a**), applizierte Athene diesen Kopf doch auf die Mitte ihres Schildes.

Bild- und Textbelege verteilen sich im Raum der Levante zeitlich in reziproker Weise. In der Spätbronzezeit gibt es Keilschrifttafeln, welche die mittelbabylonische Version des Gilgameš-Epos bezeugen, in Emar, Ugarit und Megiddo. Lokale Varianten der Erzählungen existierten auf akkadisch, hurritisch und hethitisch in Ḫattuša. Bronzezeitliche Bilddarstellungen gibt es auf Siegeln aus Mitanni, Emar und Alalakh.

Mit der Zerstörung Ugarits um 1186 v. Chr. ist das Ende der keilschriftlichen Textüberlieferung markiert. Bildzeugnisse aus dem 10. Jahrhundert gibt es aus Karkemisch und Jerusalem. Aus dem 9.-8. Jahrhundert stammen die Stempelsiegel vom phönizischen Tell Keisan und dem Tell Nagila im Negev sowie die Reliefs in Karatepe. Aus dem 8.-7. Jahrhundert stammen die beiden in Nimrud gefundenen phönizischen Bronzeschalen und die Elfenbeinschnitzerei.

Die schriftlichen Zeugnisse setzen in der Levante erst wieder im 7. Jahrhundert ein. Dorthin gehören Ilias und Odyssee (Diehle 2009: 9) ebenso wie vorexilische biblische Erzählungen von Schöpfung, Giganten und Sintflut, wenn man der These von einem Jerusalemer Geschichtswerk folgt (Zenger [7]2008: 182). Von 1186, der Zerstörung Ugarits, bis 586, der Zerstörung Jerusalems, wird die der Gilgameš-Stoff weitgehend mündlich überliefert worden sein. Niederschriften mag es gegeben haben, doch auf einem Material, das sich nicht erhalten hat. Allerdings waren schon die Keilschrifttafeln primär zum Auswendiglernen des zu singenden Epos gedacht gewesen, also zur Sicherung der Textbasis für mündlichen Vortrag bestimmt (George 2003: 56). In diesem Zeitraum mündlicher Überlieferung belegen die phönizischen Bildzeugnisse ein Weiterleben der Geschichten über Gilgameš.

Eine direkte Textkenntnis kann mit dem babylonischen Exil postuliert werden. Die nach Babylon deportierten judäischen Gelehrten, Priester und Beamten haben religiöse und literarische Anleihen aus der mesopotamischen Kultur entnommen. Darunter wird das Gilgameš-Epos gewesen sein. Das erklärt die engen Parallelen der priesterschriftlichen Sintflut zu akkadischen Texten. Das Auftauchen von Gilgameš und Humbaba im Buch der Giganten von Qumran jedoch, ebenso wie der Mythenmix, den Aelian über Gilgameš zu erzählen wusste, lässt sich besser mit mündlicher Überliefe-

rung und deren entstellender Themenauswahl als mit einer schriftlichen Vorlage erklären.

Die Karte **Abb. 27** zeigt alle Fundorte von Texten (T) und Bildern der Dreifiguren-Kampfszene (D), die Gilgameš in der Levante bezeugen. Haftpunkt der mündlichen Gilgameš-Überlieferung dürfte das phönizische Umland von Libanon und Anti-Libanon gewesen sein. Der Anti-Libanon ragt mit dem Hermongipfel und seinem Ausläufer, dem Baschan, in das Gebiet des alten Königreichs Israel.

LITERATURVERZEICHNIS

Abusch, Tzvi, 1986, "Ishtar's proposal and Gilgamesh's refusal. An Interpretation of ‚The Gilgamesh epic', tablet 6, lines 1-79": History of Religions 26, 143-187.

Afanasyeva, Veronika K., 1971, "Gilgames and Enkidu in Glyptic Art and the Epic": Klio 53, 59-75.

Amiet, Pierre, 1960, „Le problème de la représentation de Gilgameš dans l'art", in: Paul Garelli (Hg.), Gilgameš et sa légende. Études recueillies par Paul Garelli à l'occasion de la VIIe Rencontre Assyriologique Internationale, Paris 1958 (Cahiers du groupe François Thureau-Dangin 1), Paris, 169-173.

Arnaud, Daniel, 2007, Corpus des textes de bibliothèque de Ras Shamra-Ougarit (1936-2000) en sumérien, babylonien et assyrien (Aula orientalis. Supplementa 23), Barcelona.

Aruz, Joan, 1995, "Imagery and Interconnections": Ägypten und Levante 5, 33-48.

Ataç, Mehmet-Ali, 2004, "'Angelology' in the Epic of Gilgameš": Journal of Ancient Near Eastern Religion 4, 3-27.

Barnett, Richard D., 1935, "The Nimrud Ivories and the Art of the Phoenicians": Iraq 2, 179-210.

— 1960, "Some Contacts Between Greek and Oriental Religions", in: Eléments orientaux dans la religion grecque ancienne. Colloque de Strasbourg, 22-24 mai 1958 (Bibliothèque des centres d'études supérieures spécialisés. Travaux du Centre d'études supérieures spécialisé d'histoire des religions de Strasbourg), Paris, 143-153.

— 1974, "The Nimrud Bowls in the British Museum": Revista di Studi Fenici 2, 11-33.

Baumgart, Norbert Clemens, 1997, „Utnapischtims Arche. Ihre Transparenz für eine Zikkurrat und die Flutchaosüberwindung im mesopotamischen Kultbau": Mitteilungen für Anthropologie und Religionsgeschichte 12, 181-229.

— 1999, Die Umkehr des Schöpfergottes. Zu Komposition und religionsgeschichtlichem Hintergrund von Gen 5-9 (Herders biblische Studien 22), Freiburg i. Br. [et al.].

Beck, Pirhiya, 1989, "On the Identification of the Figure on the Cult-Stand from the ‚City of David'": Eretz-Israel 20, 147-148 hebr., 199* engl.

Beckman, Gary, 2001, "The Hittite Gilgamesh", in: Benjamin Read Foster – Douglas R. Frayne – Gary M. Beckman (Hg.), The Epic of Gilgamesh. A New Trans-

lation, Analogues, Criticism (A Norton Critical Edition), New York – London, 157-165.
— 2003, "Gilgamesh in Ḫatti", in: Gary Beckman – Richard Beal – Gregory McMahon (Hg.), Hittite Studies in Honor of Harry A. Hoffner Jr. on the Occasion of his 65th Birthday, Winona Lake, Ind., 37-57.
Beyer, Dominique, 2001, Emar. Recherches au pays d'Aštata. Vol. 4: Les sceaux (Orbis Biblicus et Orientalis. Series Archaeologica 20), Freiburg/Schweiz – Göttingen.
Black, Jeremey – Green, Anthony, [4]2000, Gods, Demons and Symbols of Ancient Mesopotamia. An Illustrated Dictionary, Austin.
Boehmer, Rainer Michael, 1965, Die Entwicklung der Glyptik während der Akkad-Zeit (Untersuchungen zur Assyriologie und vorderasiatischen Archäologie 4), Berlin.
Borger, Rykle, 1972-75, „Himmelsstier", in: Dietz Otto Edzard (Hg.), Reallexikon der Assyriologie und der Vorderasiatischen Archäologie 4, 413-414.
Burkert, Walter, 1984, Die orientalisierende Epoche in der griechischen Religion und Literatur. Vorgetragen am 8. Mai 1982 (Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse Jg. 1984, Bericht 1), Heidelberg = engl.: [2]1995, The orientalizing revolution. Near Eastern Influence on Greek Culture in the Early Archaic Age (Revealing Antiquity 5) Cambridge Mass. [et al.].
— [2]2004, Die Griechen und der Orient. Von Homer bis zu den Magiern, München.
Calmeyer, Peter, 1972-75, „Herr der Tiere, Herrin der Tiere", in: Dietz O. Edzard (Hg.), Reallexikon der Assyriologie und der Vorderasiatischen Archäologie 4, 334-335.
— 1973, Reliefbronzen in babylonischem Stil. Eine westiranische Werkstatt des 10. Jahrhunderts v. Chr. (Abhandlungen der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse N.F., H. 73), München.
— 1987-90, „Meder, Tracht der", in: Dietz O. Edzard (Hg.), Reallexikon der Assyriologie und der Vorderasiatischen Archäologie 7, 615-617.
Çambel, Halet – Özyar, Asli, 2003, Karatepe-Aslantas. Azatiwataya. Die Bildwerke, Mainz am Rhein.
Cavigneaux, Antoine – Al-Rawi, Farouk N.H., 2000, Gilgameš et la mort, textes de Tell Haddad VI : avec un appendice sur les textes funéraires sumériens (Cuneiform monographs 19), Groningen.
Collon, Dominique, 1975, The Seal Impressions from Tell Atchana/Alalakh (Alter Orient und Altes Testament 27), Kevelaer – Neukirchen-Vluyn.
— 1982, Catalogue of the Western Asiatic seals in the British Museum, cylinder seals. Vol. 2 Akkadian – post Akkadian – Ur III periods, London.
— 1982, The Alalakh Cylinder Seals. A new Catalogue of the Actual Seals excavated by Sir Leonard Woolley at Tell Atchana, and from Neighbouring Sites on the Syrian-Turkish Border (British Archaeological Reports. International series 132), Oxford.
— 1986, Catalogue of the Western Asiatic Seals in the British Museum, Cylinder Seals. Vol. 3: Isin-Larsa and Old Babylonian Periods, London.
— 1987, First Impressions. Cylinder Seals in the Ancient Near East, Chicago – London.
— 1994, "Bull-Leaping in Syria": Ägypten und Levante 4, 81-98.

— 2001a, "How Seals were Worn and Carried. The Archaeological and Iconographic Evidence", in: William W. Hallo – Irene J. Winter (Hg.), Proceedings of the XLVe Rencontre Assyriologique Internationale. Vol. 2: Seals and Seal Impressions, Bethesda, MD, 15-30.
— 2001b, Catalogue of the Western Asiatic Seals in the British Museum. Cylinder Seals. Vol. 5: Neo-Assyrian and Neo-Babylonian Periods, London.
— 2002, "The Depiction of Giants", in: Lamia Al-Gailani Werr [et al.] (Hg.), Of Pots and Plans. Papers on the Archaeology and History of Mesopotamia and Syria, presented to David Oates in Honour of his 75th Birthday, London, 32-46.
Danek, Georg, 1998, Epos und Zitat. Studien zu Quellen der Odyssee, Wien.
Davila, James R., 2002, Summary of the Book of Giants, www.st-andrews.ac.uk/divinity/rt/otp/abstracts/bgiants, 1-13.
Dihle, Albrecht, 2009, Hellas und der Orient. Phasen wechselseitiger Rezeption (Centrum Orbis Orientalis, Julius-Wellhausen-Vorlesung 2), Berlin – New York.
Eder, Christian, 1994, Kampfsport in der Siegelkunst der Altlevante: Nikephoros 7, 83-120.
Eggler, Jürg – Keel, Othmar, 2006, Corpus der Siegel-Amulette aus Jordanien. Vom Neolithikum bis zur Perserzeit (Orbis Biblicus et Orientalis. Series Archaeologica 25), Freiburg/Schweiz – Göttingen.
Eisfeld, Otto, [3]1964, Einleitung in das Alte Testament (Neue Theologische Grundrisse), Tübingen.
Electronic Text Corpus of Sumerian Literature, 2006, t.1.8.1.2 Gilgameš and the bull of heaven; t.1.8.1.3 The death of Gilgameš; t.1.8.1.4 Gilgameš, Enkidu and the nether world; t.1.8.1.5 Gilgameš and Ḫuwawa (Version A); t.1.8.1.5.1 Gilgameš and Ḫuwawa (Version B); Oriental Studies, University of Oxford.
Ferguson, Paul, 1994, "Nebuchadnezzar, Gilgamesh, and the ‚Babylonian Job'": Journal of the Evangelical Theological Society 37, 321-331.
Ferry, Luc, 2009, Leben lernen. Die Weisheit der Mythen, München.
Fohrer, Georg, [12]1979, Einleitung in das Alte Testament. Begründet von Ernst Sellin, Heidelberg.
Forest, Jean-Daniel, 2007, „L'épopée de Gilgameš et la Genèse", in: Joseph Azize – Noel Weeks (Hg.), Gilgameš and the World of Assyria. Proceedings of the Conference Held at Mandelbaum House, The University of Sidney, 21-23 July 2004 (Ancient Near Eastern Studies. Supplement 21), Löwen – Paris, 91-105.
Frankfort, Henri, 1939, Cylinder seals. A documentary essay on the art and religion of the ancient Near East, London.
Frayne, Douglas R., 1999, "The Birth of Gilgameš in Ancient Mesopotamian Art": Bulletin of the Canadian Society for Mesopotamian Studies 34, 39-49.
van Gemeren, Willem A., 1981, "The Sons of God in Genesis 6,1-4 (An Example of Evangelical Demythologization?)": The Westminster Theological Journal 43, 320-348.
George, Andrew R., 2003, The Babylonian Gilgamesh epic, Oxford.
— 2007a, "The Epic of Gilgameš. Thoughts on Genre and Meaning", in: Joseph Azize – Noel Weeks (Hg.), Gilgameš and the World of Assyria. Proceedings of the Conference Held at Mandelbaum House, The University of Sidney, 21-23 July 2004 (Ancient Near Eastern Studies. Supplement 21), Löwen – Paris, 37-65.

— 2007b, "The Gilgameš epic at Ugarit": Aula Orientalis 25, 237-254.
Gmirkin, Russell E., 2006, Berossus and Genesis, Manetho and Exodus. Hellenistic Histories and the Date of the Pentateuch, New York.
Goff, Matthew J., 2009, "Gilgamesh the Giant. The Qumran ‚Book of Giants' Appropriation of Gilgamesh Motifs": Dead Sea Discoveries16, 221-253.
Goren, Yuval – Mommsen, Heide – Finkelstein, Israel – Na'aman, Nadav, 2009, "A Provenance Study Of The Gilgamesh Fragment From Megiddo": Archaeometry 51/5, 763–773.
Green, Anthony, 1997, "Myths in Mesopotamian Art", in: Irving L. Finkel – Markham Judah Geller (Hg.), Sumerian Gods and Their Representations (Cuneiform Monographs 7), Groningen, 135-158.
Greenstein, Edward L., 1998, "The Retelling of the Flood Story in the Gilgamesh Epic": Hesed ve-emet, 197-204.
Haas, Volkert, 2006, Die hethitische Literatur. Texte, Stilistik, Motive, Berlin – New York.
Hecker, Karl, 2005 CD-Rom (1994), Texte aus der Umwelt des Alten Testaments. Bd. 3, Weisheitstexte, Mythen und Epen. Lfg 4, Mythen und Epen II. Gütersloh.
Heedemann Gudrun – Winer Engelbert, 2003, Neue Forschungen zur Religionsgeschichte Kleinasiens. Elmar Schwertheim zum 60. Geburtstag gewidmet (Asia-Minor-Studien 49), Bonn.
Heidel, Alexander, [4]1963, The Gilgamesh Epic and Old Testament Parallels. A Translation and Interpretation of the Gilgamesh Epic and Related Babylonian and Assyrian Documents, Chicago.
Henkelman, Wouter F. M., 2006, "The Birth of Gilgameš (Ael. *NA* XII.21). A Case Study in Literary Receptivity", in: Robert Rollinger – Brigitte Truschnegg (Hg.), Altertum und Mittelmeerraum. Die antike Welt diesseits und jenseits der Levante. Festschrift für Peter W. Haider zum 60. Geburtstag (Oriens et Occidens 12), Stuttgart, 807-856.
Herrmann, Georgina, 1986a, Ivories from Room 37 Fort Shalmaneser. Commentary and Catalogue (Ivories From Nimrud [1949-1963], Fascicule IV, 1), London.
— 1986b, Ivories from Room 37 Fort Shalmaneser. Plates (Ivories From Nimrud [1949-1963], Fascicule IV, 2), London.
— – Coffey, Helena – Laidlaw, Stuart, 2004, The Published Ivories from Fort Shalmaneser, Nimrud. A Scanned Archive of Photographs, London.
Hogarth, David George, [2]1969, Carchemish. Report on the excavations at Jerablus on behalf of the British Museum conducted by C. Leonard Woolley and T.E. Lawrence. Part 1: Introductory, Oxford = Nachdr. London 1914-1921.
Holloway, Steven W., 1991, "What Ship Goes There. The Flood Narratives in the Gilgamesh Epic and Genesis Considered in Light of Ancient Near Eastern Temple Ideology": Zeitschrift für die alttestamentliche Wissenschaft 103, 328-354.
Hölscher, Udo, [2]2000, Die Odyssee. Epos zwischen Märchen und Roman (Beck'sche Reihe 1402), München.
Horowitz, Wayne – Oshima, Takayoshi – Sanders, Seth, 2002, "A Bibliographical List of Cuneiform Inscriptions From Canaan, Palestine/Philistia, and the Land of Israel": Journal of the American Oriental Society 122, 753-766.

Jackson, David R., 2007, “Demonizing Gilgameš”, in: Joseph Azize – Noel Weeks (Hg.), Gilgameš and the World of Assyria. Proceedings of the Conference Held at Mandelbaum House, The University of Sidney, 21-23 july 2004 (Ancient Near Eastern Studies. Supplement 21), Löwen – Paris, 107-114.

Kämmerer, Thomas, 1993, „Das Sintflutfragment aus Ugarit (RS 22.421)“: Ugarit Forschungen 25, 189-200.

Keel, Othmar, 1980, „La glyptique“, in: Jacques Briend – Jean-Baptiste Humbert (Hg.), Tell Keisan (1971-1976), une cité phénicienne en Galilée (Orbis Biblicus et Orientalis. Series Archaeologica 1), Freiburg/Schweiz – Göttingen – Paris, 257-295 = 1990, „La glyptique de Tell Keisan (1971-1976). Avec une contribution de É. Puech“, in: Othmar Keel – Menakhem Shuval – Christoph Uehlinger (Hg.), Studien zu den Stempelsiegeln aus Palästina/Israel. Band III: Die Frühe Eisenzeit. Ein Workshop (Orbis Biblicus et Orientalis 100), Freiburg/Schweiz – Göttingen, 163-260, 298-330.

— 1992, Das Recht der Bilder gesehen zu werden. Drei Fallstudien zur Methode der Interpretation altorientalischer Bilder (Orbis biblicus et orientalis 122), Freiburg/Schweiz – Göttingen.

— unveröffentlicht, „Die ikonographische und ikonologische Interpretation altorientalischer Kunst. Das Methodenschema Panofskys und ein paar Schritte darüber hinaus“.

— 2007, Die Geschichte Jerusalems und die Entstehung des Monotheismus. 2 Bände (Orte und Landschaften der Bibel IV,1), Göttingen.

Keel, Othmar – Küchler, Max, 1971, Synoptische Texte aus der Genesis (Biblische Beiträge 8/1.2), Freiburg/Schweiz.

Keel, Othmar – Uehlinger, Christoph, [5]2001, Göttinnen, Götter und Gottessymbole. Neue Erkenntnisse zur Religionsgeschichte Kanaans und Israels aufgrund bislang unerschlossener ikonographischer Quellen (Qaestiones Disputatae 134), Freiburg – Basel – Wien.

Keel-Leu, Hildi – Teissier, Beatrice, 2004, Die vorderasiatischen Rollsiegel der Sammlungen „Bibel+Orient“ der Universität Freiburg Schweiz = The ancient near eastern cylinger seals of the collections «Bible+Orient» of the University of Fribourg (Orbis Biblicus et Orientalis 200), Freiburg/Schweiz – Göttingen.

van Koppen, Frans, 2004, „Het Gilgameš Epos: van heldenzang to heldenmonument“: Phoenix: Bulletin uitgegeven door het Vooraziatisch-Egyptisch Genootschap Ex Oriente Lux 50/1, 22-40.

Kucharek, Andrea, 2008, „Isis und Nephthys als drt-Vögel“: Göttinger Miszellen 218, 57-61.

Kvanvig, Helge, 2002, “Gen 6,1-4 as an Antediluvian Event“: Scandinavian Journal of the Old Testament 16, 79-112.

Lambert, Wilfred G., 1979, „Assyrien und Israel“, in: Gerhard Krause – Gerhard Müller, Theologische Realenzyklopädie 7, 265-277.

— 1980, Art. Babylonien und Israel, in: in: Gerhard Krause – Gerhard Müller (Hg.), Theologische Realenzyklopädie 5, 67-79.

— 1987, “Gilgamesh in Literature and Art. The Second and First Millennia”, in: Ann E. Farkas – Prudence O. Harper – Evelyn B. Harrison (Hg.), Monsters and demons in the ancient and medieval worlds. Papers presented in honour of Edith Porada (Series of Franklin Jasper Walls Lectures 10), Mainz, 37-52, plate VII-XI.

— 1996, "Some New Babylonian Wisdom Literature", in: John Day – Robert P. Gordon – H.G.M. Williamson (Hg.), Wisdom in Ancient Israel. Essays in Honour of J.A. Emerton, Cambridge, 30-42.
— 2006, "Gods of Second Millennium BCE Syria. Texts and Art": BAIAS 24, 125-126.
Leeuwen, Raymond C. van, 1980, "Isa 14:12, Ḥôlēš ʿal GWYM and Gilgamesh XI, 6": Journal of Biblical Literature, 99, 173-184.
Lefebvre, Philippe, 2010, „Ésaü et Jacob / Castor et Polux. Une comparaison entre monde bilque et monde grec", in: Sabine Haupt – Gilbert Casasus (Hg.), Vergleichen/ Comparer (Freiburger Sozialanthropologische Studien), Berlin [et al.].
Legrain, L., 1936, Archaic Seal Impressions, Ur Excarvations III. Publications of the Joint Expedition of the British Museum and of the University Museum/University of Pennsylvania Philadelphia to Mesopotamia, London.
Luther, Andreas (Hg), 2006, Geschichte und Fiktion in der homerischen „Odyssee", München.
Maier, John, 1997, "Walter Burkert: 'Or Also a Godly Singer'. Akkadian and Early Greek Literature'", in: John Maier (Hg.), Gilgamesh. A Reader, Wauconda, 178-191.
Maul, Stefan M., ^{3}2006, Das Gilgamesch-Epos, München.
— 2008, „Teilhaben an der Heilsgeschichte. Überlegungen zu Fiktionalität und Identitätsbildung im Gilgamesch-Epos", in: Michaela Bauks – Kathrin Liess – Peter Riede (Hg.), Was ist der Mensch, dass du seiner gedenkst? (Psalm 8,5). Aspekte einer theologischen Anthropologie. Festschrift für Bernd Janowski zum 65. Geburtstag, 343-350.
Mode H., 1950, „Über einige syrische Siegelzylinder aus Schweizer Sammlungen": Archiv Orientální 18/4, 82-87.
Morenz, Ludwig D., 2000, „Stierspringen und die Sitte des Stierspiels im altmediterranen Raum": Ägypten und Levante 10, 195-203.
Müller, Franz, 1913, Die antiken Odyssee-Illustrationen in ihrer kunsthistorischen Entwicklung, Berlin.
Müller, Hans Peter, 1990, „Parallelen zu Gen 2f. und Ez 28 aus dem Gilgamesch-Epos": Zeitschrift für Althebraistik 3, 167-178.
— 1991a, „Drei Deutungen des Todes. Genesis 3, der Mythos von Adapa und die Sage von Gilgamesch": Jahrbuch für biblische Theologie 6, 117-134.
— 1991b, Mythos – Kerygma – Wahrheit. Gesammelte Aufsätze zum Alten Testament in seiner Umwelt und zur biblischen Theologie (Beihefte zur Zeitschrift für die alttestamentliche Wissenschaft 200), Berlin [et al.].
Naville, Edouard, 1886, Das aegyptische Todtenbuch der XVIII. bis XX. Dynastie. Bd. 1: Text und Vignetten. Berlin.
Noort, Ed, 1999, "The Stories of the Great Flood. Notes on Gen 6:5-9:17 in its Context of the Ancient Near East", in: Florentino García Martínez – Gerard P. Luttikhuizen (Hg.), Interpretations of the Flood. Conference of the Faculty of Theology and Religious Studies of the University of Groningen, 17-18 June, 1996 (Themes in biblical narrative. Jewish and Christian traditions 1), Leiden [et al.], 1-38.
— 2000, "The Creation of Man and Woman in Biblical and Ancient Near Eastern Traditions", in: Gerard P. Luttikhuizen, (Hg.), The Creation of Man and Wo-

man. Interpretations of the Biblical Narratives in Jewish and Christian Traditions (Themes in biblical narrative. Jewish and Christian traditions 3), Leiden [et al.] 1-18.

Oates, David, 1967, "The Excavations at Tell al Rimah 1966": Iraq 29, 70-96

Obidowicz, Andrzej J., 2004, "The Biblical Account of the Flood and Mesopotamian Documents": The Polish Journal of Biblical Research 4, 57-64.

Offner, G., 1960, „L'épopée de Gilgameš a-t-elle été fixée dans l'art?", in: Paul Garelli (Hg.), Gilgameš et sa légende. Études recueillies par Paul Garelli à l'occasion de la VIIe Rencontre Assyriologique Internationale, Paris 1958 (Cahiers du groupe François-Thureau-Dangin 1), Paris, 175-181.

Ohm, Won S., 1992, A Comparative Analysis of the Literary Structure of Genesis 1-11 to Ancient Near Eastern Patterns (unpublished Th. D. Mid-America Baptist Theological Seminary. UMI Nr. 9323655), Ann Arbor, MI.

Opitz, Dietrich, 1928/29, „Der Tod des Ḫumbaba": Archiv für Orientforschung 5, 207-213.

Orthmann, Winfried, 1971, Untersuchungen zur späthethitischen Kunst (Saarbrücker Beiträge zur Altertumskunde 8), Bonn.

Otto, Adelheid, 2000, Die Entstehung und Entwicklung der klassisch-syrischen Glyptik (Untersuchungen zur Assyriologie und vorderasiatischen Archäologie 8), Berlin [et al.].

Patzek, Barbara, 2003, Homer und seine Zeit (Beck'sche Reihe 2302), München.

Pezzoli-Olgiati, Daria, 2005, „Erkundungen von Gegenwelten. Zur Orientierungsleistung ‚mythischer' Reisen am Beispiel zweier mesopotamischer Texte": Numen 52, 226-254.

Pittman, Holly, [2]1988, Ancient Art in Miniature. Near Eastern Seals from the Collection of Martin and Sarah Cherkasky, New York.

Puech, Émile, 2001, Textes araméens, première partie, 4Q529-549 (Discoveries in the Judaean Desert 31), Oxford.

Reeves, John C., 1993, "Utnapishtim in the Book of Giants?": Journal of Biblical Literature 112, 110-115.

Rendsburg, Gary A., 2007, "The Biblical Flood Story in the Light of the Gilgameš Flood Account", in: Joseph Azize – Noel Weeks (Hg.), Gilgameš and the World of Assyria. Proceedings of the Conference Held at Mandelbaum House, The University of Sidney, 21-23 july 2004 (Ancient Near Eastern Studies. Supplement 21), Löwen – Paris, 115-127.

Rolliger, Robert, 1994, „Aspekte des Sports im Alten Sumer. Sportliche Betätigung und Herrschaftsideologie im Wechselspiel": Nikephoros 7, 7-64.

— 2004, „Von Griechenland nach Mesopotamien und zurück. Alte und neue Probleme bei der Beschäftigung mit Fragen des Kulturtransfers, von Kulturkontakten und interkultureller Kommunikation. Zu den Beziehungen zwischen Mesopotamien und Griechenland im ersten Jahrtausend v. Chr.", in: Friedrich Schipper (Hg.), Zwischen Euphrat und Tigris. Österreichische Forschungen zum Alten Orient (Wiener Offene Orientalistik 3), Wien.

Salje, Beate, 1997a, „Siegelverwendung im privaten Bereich. ‚Schmuck' – Amulett – Grabbeigabe", in: Evelyn Klengel-Brandt (Hg.), Mit sieben Siegeln versehen. Das Siegel in Wirtschaft und Kunst des Alten Orients, Mainz, 125-137.

— 1997b, „Sceaux-cylindriques proche-orientaux du Bronze récent trouvés dans l'aire égéénne", in: Annie Caubet (Hg.), De Chypre à la Bactriane, les sceaux

du Proche-Orient ancien: Actes du colloque international organisé au Musée du Louvre par le Service culturel le 18 mars 1995 (Louvre, conférences et colloques), Paris, 251-267.

Sallaberger, Walther, 2008, Das Gilgamesch-Epos. Mythos, Werk und Tradition. (Beck'sche Reihe 2443), München.

Sauer, Georg, 2004, „Der Mensch vor der Aporie des Todes: Gilgamesch – Hiob", in: Markus Witte (Hg.), Gott und Mensch im Dialog. Festschrift für Otto Kaiser zum 80. Geburtstag. 2 Bände (Beihefte zur Zeitschrift für die alttestamentliche Wissenschaft 345, I/ II), 655-665.

Schefold, Karl, 1964, Frühgriechische Sagenbilder (Geschichte der griechischen Sagenbilder 1), München.

Soden, Wolfram von, [2]1969, Grundriss der akkadischen Grammatik (Analecta Orientalia 33) samt Ergänzungsheft zum Grundriss der akkadischen Grammatik (Analecta Orientalia 47), Rom.

Schrott, Raoul, 2008a, Homers Heimat. Der Kampf um Troia und seine realen Hintergründe, München.

— 2008b, Homer, Ilias. Übersetzt von Raoul Schrott und kommentiert von Peter Mauritsch, München.

Seebass, Hort, [2]2007, Genesis. 1. Urgeschichte (1,1-11,26), Neukirchen-Vluyn.

Seidl, Ursula – Sallaberger, Walther, 2005/2006, Der ‚Heilige Baum': Archiv für Orientforschung 51, 54-74.

Seyrig, Henri, 1955, „Antiquités syriennes": Syria 32, 29-48.

— 1956, „Cylindre représentant une tauromachie": Syria 33, 169-174.

— 1963, „Antiquités syriennes": Syria 40, 253-260.

Shields, Martin A., 2007, „To Seek But Not to Find. Old Meanings for Qohelet and Gilgameš", in: Joseph Azize – Noel Weeks (Hg.), Gilgameš and the World of Assyria. Proceedings of the Conference Held at Mandelbaum House, The University of Sidney, 21-23 july 2004 (Ancient Near Eastern Studies. Supplement 21), Löwen – Paris, 129-146.

Shiloh, Yigal, 1984, Excavations in the City of David I, 1978-1982. Interim Report of the First Five Seasons (Quedem 19), Jerusalem.

Small, Terry – Small, Kathy, 1986, "A Nude Philistine Captive From Jerusalem?": Biblical Archaeological Review 12/6, 68-69.

Snodgrass, Anthony, 1998, Homer and the Artists. Text and Picture in Early Greek Art, Cambridge [et al.].

Soysal, O., 2004, "A New Fragment to Hittite Gilgameš epic": Nouvelles assyriologiques brèves et utilitaires 9-10 no. 10.

Springer, Anton Heinrich, [8]1907 Handbuch der Kunstgeschichte. Bd. 1 , Das Altertum. 8. Auflage bearbeitet von Adolf Michaelis. Leipzig.

Stein, Diana, 1993, Das Archiv des Šilwa-teššup. Heft 8-9, The seal impressions. 2 Bände (Das Archiv des Šilwa-teššup 8-9), Wiesbaden.

Steinmann, Kurt, 2007, Odyssee. Aus dem Griechischen übersetzt und kommentiert, Zürich.

Steymans, Hans Ulrich, 2010, „Gilgameš und Genesis 1-9": Biblische Zeitschrift 54, 201-228.

Stuckenbruck, Loren T., 1997, The Book of Giants from Qumran. Texts, Translation, and Commentary (Texte und Studien zum antiken Judentum 63), Tübingen.

— 2000, "4Q530, 4Q203", in: Stephen J. Pfann et al. (Hg.), Qumrân cave 4. 26, Cryptic (Discoveries in the Judaean desert 36), Oxford, 13-15.
Sundermann, Werner, 1973, Mittelpersische und parthische kosmogonische und Parabeltexte der Manichäer (Schriften zur Geschichte und Kultur des alten Orients 8, Berliner Turfantexte 4), Berlin.
— 1984, „Ein weiteres Fragment aus Manis Gigantenbuch", in: Orientalia J. Duchesne-Guillemin Emerito Oblata (Acta Iranica. Série 2, Hommages et opera minora 9), Leiden, 491-505.
Symeonoglou, Sarantis, 2002, "From Gilgamesh and Achilles to the Phalanx. Artistic evidence for the Transition from the Age of Heroes to Organized Warfare in Greece and Mesopotamia", in: Paul. L. Schrieber – Lee A. Maxwell (Hg.), "Hear the word of Yahweh." Essays on Scripture and Archaeology in Honor of Horace D. Hummel, St. Louis, MO, 127-137.
Teissier, Beatrice, 1996, Egyptian Iconography on Syro-Palestinian Cylinder Seals of the Middle Bronze Age (Orbis Biblicus et Orientalis. Series Archaologica 11), Freiburg/Schweiz – Göttingen.
Ungnad, Arthur, 1923, Gilgamesch-Epos und Odyssee, Breslau = 1997, Neudruck in: Karl Oberhuber (Hg.), Das Gilgamesch-Epos (Wege der Forschung 215), Darmstadt, 104-137.
de Villiers, Gerda, 2006, "The ‚Epic of Gilgamesh' and the Old Testament. Parallels beyond the Deluge": Old Testament Essays 19, 26-34.
Voß, Heinrich, 1957 (Ilias 1793, Odyssee 1781), Homer. Ilias / Odyssee, München.
Warnecke, Heinz, 2008, Homers wilder Westen. Die historisch-geographische Wiedergeburt der Odyssee, Stuttgart.
Watanabe, Chikako E., 2002, Animal Symbolism in Mesopotamia. A Contextual Approach (Wiener offene Orientalistik 1), Wien.
Weippert, Helga, 1988, Palästina in vorhellenistischer Zeit (Handbuch der Archäologie. Vorderasien II. Band 1), München.
Wellhausen, Julius, ^{6}1927, Prolegomena zur Geschichte Israels, Berlin [et al.].
Werner, Peter, 2004, Ausgrabungen in Tall Munbāqa – Ekalte. Bd. 3: Die Glyptik (Wissenschaftliche Veröffentlichungen der Deutschen Orient-Gesellschaft 108), Saarbrücken.
West, Martin L., 1999, The East Face of Helicon. West Asiatic Elements in Greek Poetry and Myth, Oxford.
— 2007, Indo-European Poetry and Myth, Oxford – New York.
Wieland, Christoph Martin, 1974 / 1788–1789, Lukians sämtliche Werke. 3 Bände. Leipzig, Neuausgabe Berlin.
Winter, Irene J., 1979, "The Problems of Karatepe. The Reliefs and Their Context": Anatolian Studies 29, 115-151.
Witte, Markus – Alkier, Stefan (Hg.), 2003, Die Griechen und der Vordere Orient. Beiträge zum Kultur- und Religionskontakt zwischen Griechenland und dem Vorderen Orient im 1. Jahrtausend v. Chr. (Orbis Biblicus et Orientalis 191), Freiburg/Schweiz – Göttingen.
Wolff, Hope Nash, 1987, A study in the narrative structure of three epic poems: Gilgamesh, The Odyssey, Beowulf (Harvard dissertations in comparative literature) Diss. Harvard Univ., Cambridge, Mass., 1978. New York [etc.].
Woolley, Charles L. – Barnett, Richard D., 1952, Carchemish. Report on the Excavations at Djerabis on behalf of the British Museum conducted by C. Leonard

Woolley and T.E. Lawrence. Part 3: The Excavations in the Inner Town. And: The Hittite Inscriptions, London.

Yeong-Sik Pahk, Johan, 1999, „Eine vergleichende Untersuchung zu Koh 8,16-9,10 und Gilg. Me. iii", in: Luigi Cagni (Hg.), Biblica et Semitica. Studi in memoria di Francesco Vattioni, Neapel, 417-455.

Zalcman, Larry, [2]1999, "Orion", in: Karel van der Toorn – Bob Becking – Pieter W. van der Horst (Hg.), Dictionary of Deities and Demons in the Bible, Leiden [et al.], 648-649.

Zenger, Erich, [7]2008, „Die vorpriesterlichen Pentateuchtexte", in ders. u.a. (Hg.), Einleitung ind das Alte Testament (Kohlhammer Studienbücher Theologie 1,1), Stuttgart, 176-187.

Die Autorinnen und Autoren

Ruth Mayer-Opificius (1928-2006) begann 1949 ihr Studium der Kunstgeschichte und Klassischen Archäologie. 1952 wechselte sie zum Fach Vorderasiatische Archäologie, in dem sie 1959 dissertierte. Von 1960-1964 war sie Assistentin des Bauforschers Ernst Heinrich. 1968 wurde sie in Münster mit einer Schrift über die *Assyrische Glyptik des 14-8. Jahrhunderts v. Chr. unter Berücksichtigung der gleichzeitigen babylonischen und syrischen Steinschneidekunst* habilitiert. Von 1970-1993 war sie Professorin für Altorientalische Altertumskunde an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster. Danach übernahm sie 1994-1996 eine Lehrstuhlvertretung an der Johann Wolfgang Goethe-Universität in Frankfurt/M.

Wilfred George Lambert (1926) studied Classics and Oriental Languages (Hebrew and Akkadian) at Christ's College, Cambridge. 1955-1959 he was Lecturer at the Department of Near Eastern Studies, University of Toronto. 1959-1964 he was Associate Professor and Chairman of the Oriental Seminary at John Hopkins University in Baltimore, Maryland. From 1964 until 1993 he worked as Lecturer, Senior Lecturer, Reader, and Professor of Assyriology at the University of Birmingham, England. Many publications in Assyriology, especially on literature: *Babylonian Wisdom Literature* (1960 and reprints); *Atra-ḫasīs: The Babylonian Story of the Flood* (1969 and reprints); *Babylonian Oracle Questions* (2007).

Dominique Collon studied history of art in Belgium for two years before going to London to study archaeology. She wrote her Ph dissertation on the seal impressions from Tell Atchana (ancient Alalakh) under Edith Porada, the foremost exponent on the subject of cylinder seals. She was an editor of the journal Iraq from 1979 to 2010, and a curator in the Department of the Ancient Near East at the British Museum, with particular responsibility for the publication of the cylinder seal collection from the 1980s until 2009. In her retirement she is completing the volume on the second millennium seals begun by Edith Porada. She is the author of numerous monographs and over 200 articles and contributions to excavation reports.

Catherine Mittermayer (1975) hat Altorientalische Philologie, Vorderasiatische Archäologie und Klassische Archäologie in Bern studiert, anschließend folgten Promotionsstudien in Bern und Tübingen. Ihre Dissertation unter Pascal Attinger wurde 2008 in Bern angenommen: *Enmerkara und der Herr von Arata. Ein ungleicher Wettstreit* (OBO 239, 2009). Von 2008-2010 war sie Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Seminar für Sprachen und Kulturen des Vorderen Orients der Universität Heidelberg beim Projekt: *Assur-Forschung* unter der Leitung von Stephan M. Maul. Schwerpunkte: Paläographie, sumerische Literatur und akkadische Epen.

Douglas Frayne (1951) wrote his M.A. in Near Eastern Studies at the University of Toronto, Canada, in 1975. In 1981 he received his Ph.D. from Yale University in New Haven, Connecticut. The advisor of his thesis, *The Historical Correleations of the Sumerian Royal Hymns (2400-1900 BC),* was William H. Hallo. Since 1980 he has been teaching as Assistant Professor, Associate Professor, and Adjunct Professor at the Department of Near Eastern Studies, University of Toronto. Amongst his publications are: *RIME 1: Presargonic Period (2700-2350 BC),* Toronto 2008; with B. Foster and G. Beckman, *The Epic of Gilgamesh, New York 2001*; with A. K. Grayson and G. Frame, *RIMA 1, Assyrian Rulers of the Third and Second Millennia BC (to 1115 BC),* Toronto 1987.

Ursula Seidl ist Mitherausgeberin des *Reallexikon der Assyriologie und Vorderasiatischen Archäologie.* Sie wurde 1966 im Fach Vorderasiatische Archäologie mit einer Arbeit zu den babylonischen Kudurru-Reliefs (OBO 87, 1989) in Berlin promoviert. Sie war Mitarbeiterin des Bauforschers Ernst Heinrich, Referentin am Deutschen Archäologischen Institut und lehrte an mehreren deutschen Universitäten. 1986 unterrichtete sie als Visiting Edith Porada Professor an der Columbia University in New York.

Tallay Ornan teaches at the Institute of Archaeology of the Hebrew University in Jerusalem. She is an archaeologically-trained art historian and got her Ph.D. from Tel Aviv University. She has been specializing in the art of the ancient Near East, focusing on religious and political aspects revealed through visual expressions. Author of *The Triumph of the Symbol, Pictorial Representation of Deities in Mesopotamia and the Biblical Image Ban* (OBO 213, 2005).

Mehmet-Ali Ataç (1972) is associate professor of classical and Near Eastern archaeology at Bryn Mawr College, where he has taught courses in the art and archaeology of the ancient Near East and Egypt since 2004. Trained as an architect at the Middle East Technical University in Ankara, Turkey, he pursued graduate study in ancient art and architecture at the Ohio State University, the University of Pennsylvania, and Harvard University, where he received his PhD in History of Art and Architecture in 2003. He is the author of *The Mythology of Kingship in Neo-Assyrian Art* (Cambridge University Press, 2010).

Hans Ulrich Steymans (1961) studierte zunächst Theologie in Bonn und Wien, dann in Wien Altorientalische Philologie und Orientalische Archäologie bei Hans Hirsch, Hermann Hunger und Erika Bleibtreu. 2000 schloss er dieses Studium mit einem Mag. phil. ab. Nach der Habilitation im Fach Altes Testament 2003 lehrte er 2003-2004 in Jerusalem und Wien, bevor er 2004 einen Ruf als assoziierter Professor für Altes Testament und Biblische Umwelt an die Universität Freiburg/Schweiz erhielt.

TAFELN





Abb. 5 Altbabylonisches Terrakottarelief, Herkunft unbekannt; Staatliche Museen zu Berlin, VA 7246 (nach Opificius 1961, Nr. 489).



Abb. 6 Altbabylonisches Terrakottarelief, aus Tell Asmar (?); Musée du Louvre, Paris, AO 12475 (nach Barrelet 1968, Tf. LXXXIII, 831).



Abb. 7 Altbabylonisches Terrakottarelief aus Larsa; Iraq Museum, Bagdad (nach Parrot, 1969, Tf. IXa).

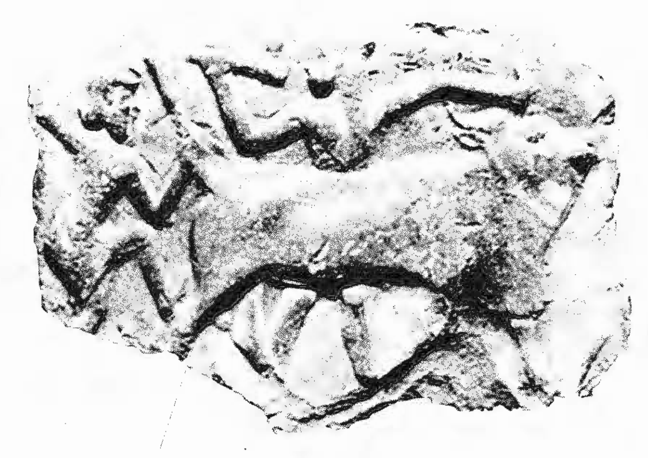


Abb. 8 Altbabylonisches Terrakottarelief, Herkunft unbekannt; Staatliche Museen zu Berlin, VA 5392 (nach Opificius 1961, Nr. 496).



Abb. 9 Frühakkadisches Rollsiegel aus Tell Asmar (nach Boehmer 1965, Abb. 292; Zeichnung Ornan fig. 14).



Abb. 10 Spätakkadisches Rollsiegel, Herkunft unbekannt; British Museum, London, BM 89135 (nach Boehmer 1965, Abb. 482; Zeichnung Ornan fig. 12).



Abb. 11 Rollsiegel aus Assur; Staatliche Museen zu Berlin, VA 4215 (nach Moortgat [2]1970, Nr. 608).



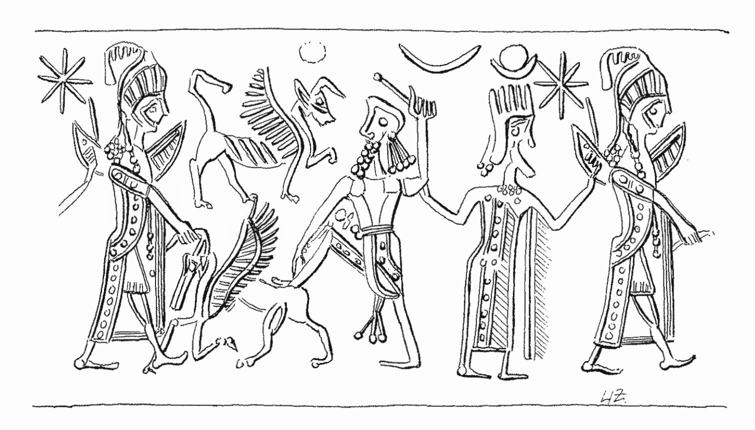
Abb. 12 Spätakkadisches Rollsiegel aus Tell Asmar (nach Boehmer 1965, Abb. 357; Zeichnung Ornan fig. 13).



Abb. 13 Neubabylonisches Rollsiegel des Qerub-dīni-ili aus Raggatu in Babylonien; Musée du Cinquantenaire, Brüssel, O.1388 (Erstveröffentlichung Speleers 1943: 121).



Abb. 14 Neubabylonisches Rollsiegel, Herkunft unbekannt; Sammlung de Clercq, Paris (nach de Clercq–Menant 1888, Tf. XXXIII, 358).



[**Abb. 14b** Neubabylonisches Rollsiegel (Zeichnung von Abb. 14 Ulrike Zurkinden).]

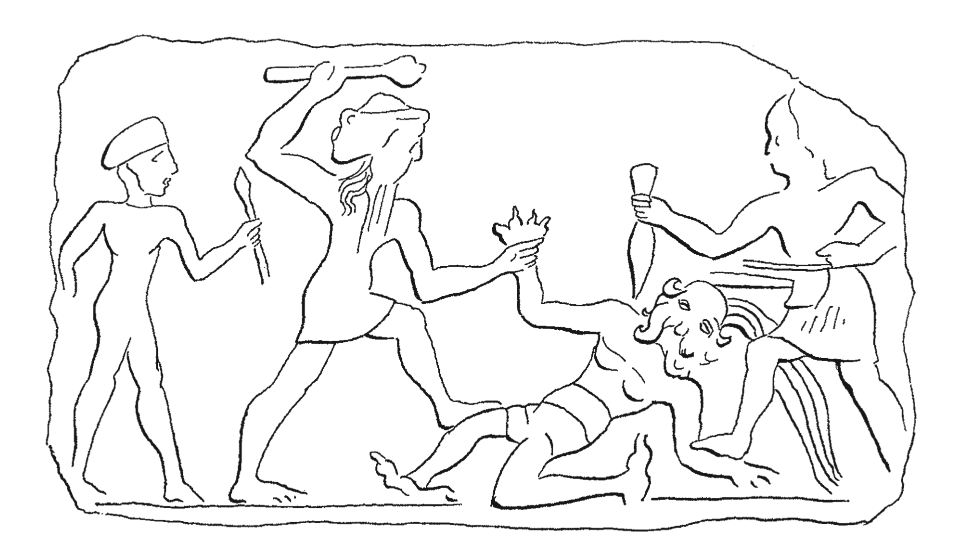


Plate VII, fig. 1 Two heroes killing a demon. Old Babylonian terracotta plaque; Staatliche Museen zu Berlin [drawing from Amiet 1960: 171 fig. 9].

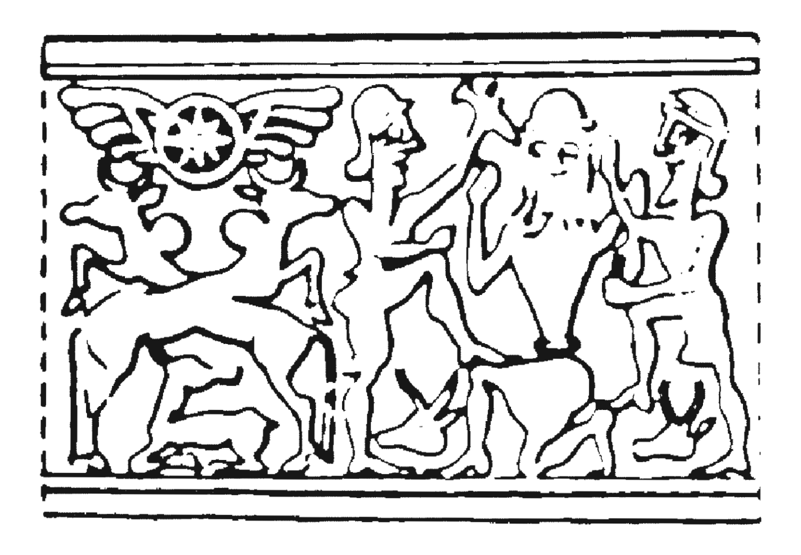
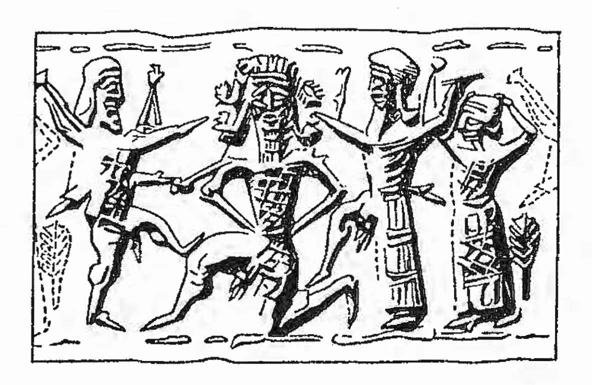


Fig. 2 Two heroes killing a demon. Seal impression on a tablet from Nuzi, Staatliche Museen zu Berlin, VAT 6039 (from Weber 1920, no. 268a).



Fig. 3[a] Two heroes killing a demon. Impression of a Neo-Assyrian cylinder seal; The Pierpont Morgan Library, New York (from Porada 1948, no. 686).



[**Fig. 3b** Drawing of fig. 3a (from Keel 1990: 227 fig. 51).]



Fig. 4 Two heroes menacing a frontally-postured demon. Impression of a Neo-Assyrian cylinder seal; Medelhavsmuseet, Stockholm, MN 1956-122.



Fig. 5 Two heroes killing a bearded figure. Detail of a bronze relief vessel, from Hasanlu; Staatliche Museen zu Berlin (from Calmeyer 1973: 45 E2).



Fig. 6 Two heroes killing a demon. Impression of a Neo-Assyrian cylinder seal, 9th-8th c. B.C.; Gorelick Collection, Brooklyn Museum, New York (from Noveck 1975, no. 41).

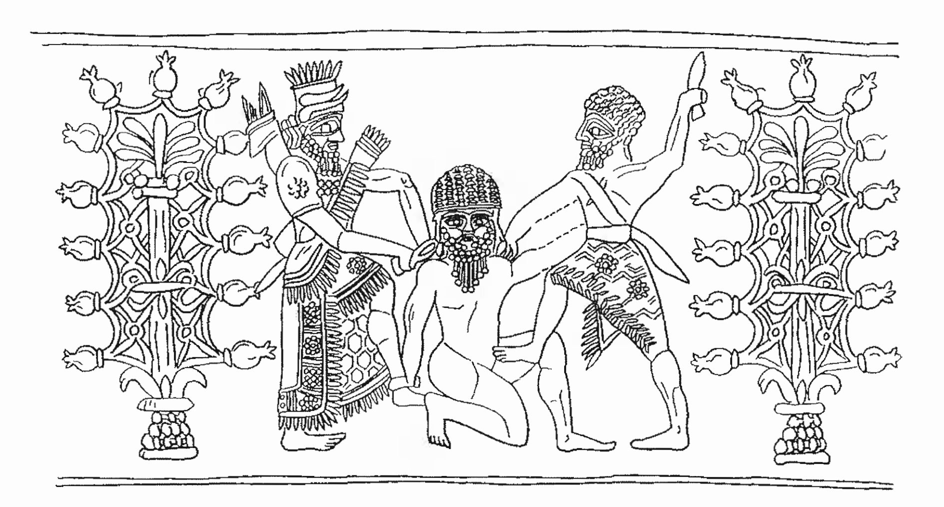


Plate VIII, fig. 7 Two heroes killing a demon. Impression of a Neo-Assyrian cylinder seal, 8th-7th c. B.C.; Staatliche Museen zu Berlin [drawing Nadja Wrede, photo Opificius 1970, Abb. 11].



Fig. 8 Two heroes killing a demon. Impression of a Neo-Assyrian cylinder seal; British Museum, London, BM 89763.

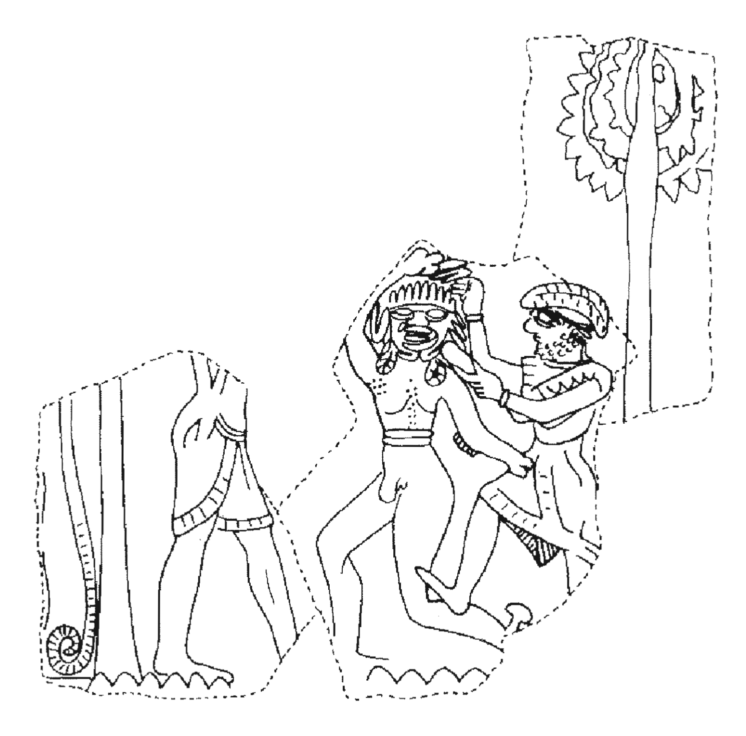


Fig. 9a Terracotta plaque from Larsa showing the killing of a monstrous figure, 20th-17th c. B.C. (photo partly Opificius 1970, Abb. 7).



Fig. 9b Terracotta plaque from Larsa showing the killing of a monstrous figure, 20th-17th c. B.C.



Fig. 10 Two heroes menacing a bearded frontal figure kneeling on one knee. Secondary motif on an impression of a Mittanian cylinder seal c. 14th c. B.C.; British Museum, London, BM 89569.

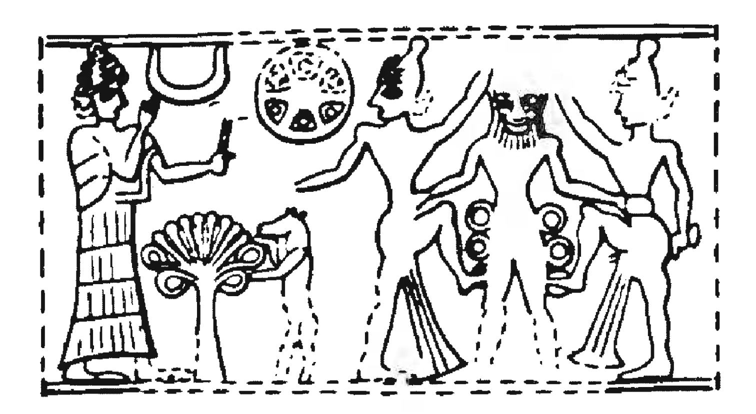


Fig. 11 Two heroes menacing a bearded frontal figure on a seal impression from Nuzi. 15th-14th c. B.C. (from Kantor 1962: 115 fig. 19a).



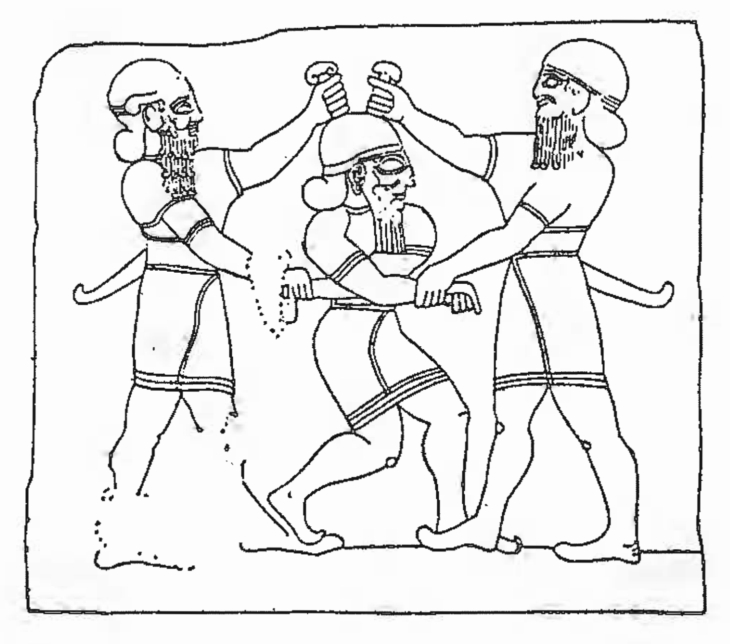
Plate IX, fig. 12 Two heroes menacing a bearded frontal figure kneeling on one knee. One of the motifs on the relief decoration of the Hasanlu gold bowl, HAS 58-469; Musée Iran, Bastan (from Winter 1980, fig. 74).



Fig. 13 Two heroes killing a bearded frontal figure. Relief from Tell Halaf; Walters Art Gallery, Baltimore (from Oppenheim 1955, pl. 102 A 3, 176).



Fig. 14[a] Two heroes killing a third figure in a relief from Carchemish. Two heroes killing a third figure in a relief from Carchemish (from Hogarth 1914, pl. B. 15).



[**Fig. 14b** Drawing Relief from Carchemish, fig. 14a (drawing from Keel 1990: 227 fig. 49).]



Fig. 15 Two heroes attacking a bearded frontal figure. Center of a bronze platter from Nimrud; British Museum, London, N.27 (from Layard 1853, pl. 65).



Plate X, fig. 16 Two figures with Egyptian royal headgear grasping a frontal figure. One of the motifs in the reconstructed rim of a bronze platter from Nimrud; British Museum, London, N.65 (from Barnett 1935: 202-203).

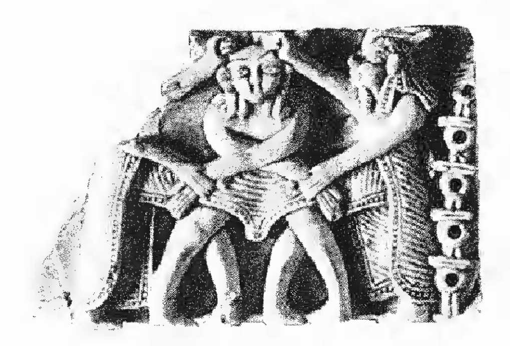


Fig. 17 Two Egyptianizing heroes grasping a frontal figure. Ivory from Nimrud (from Mallowan 1965: 537 pl. 457).



Fig. 18 Two heroes menacing a kneeling figure. Engraving on the side of a conical seal with rounded top, Neo-Assyrian or Neo-Babylonian 7th or 6th c. B.C.; Collection de Clercq, Paris (drawing by D. Collon).



Fig. 19 A god and his dog attacking a giant in a secondary scene on an impression of a classic Syrian cylinder seal c. 18th c. B.C. (from Muscarella 1981: 245).



Fig. 20 Hero and archer attack a monstrous figure; from the collection Poche (drawing by D. Collon).

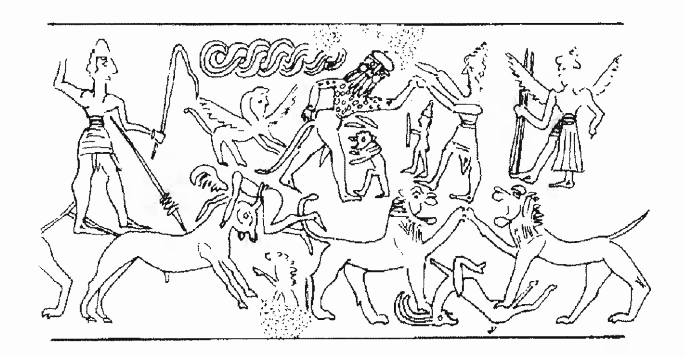


Fig. 21 A demon attacked by a god and his minions in the upper register on an impression of a Classic Syrian cylinder seal, c. 18th c. B.C. (drawing by D. Collon).



Plate XI, fig. 22 A hero attacking with a scimitar a monstrous figure; Staatliche Museen zu Berlin, VA 2145 (from Moortgat 1940, no. 781).

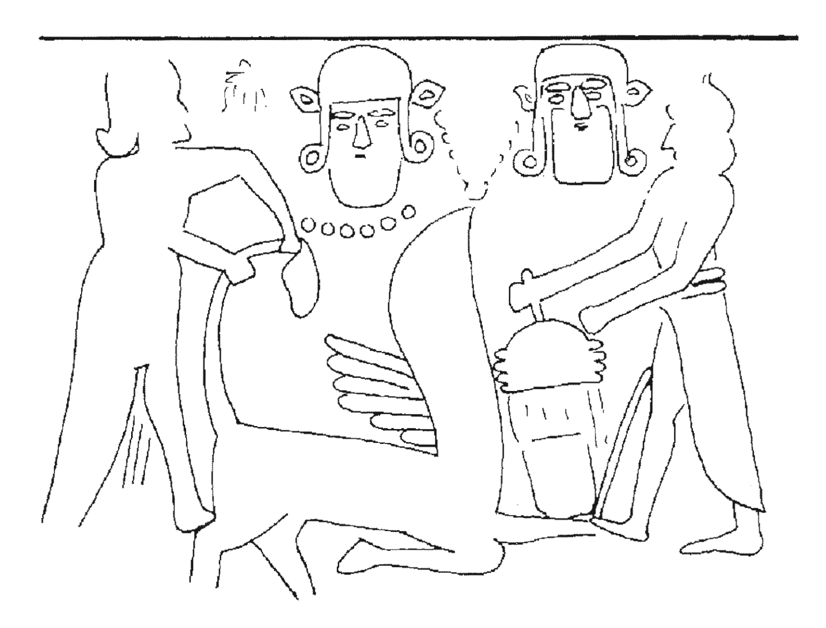


Fig. 23 Two heroes overpowering a winged human-headed bull in seal impression from Nuzi (drawing by D. Collon).



Fig. 24 Two heroes overpowering a winged human-headed bull in a Middle Assyrian impression on a cuneiform tablet of the 14th c. B.C.; Staatliche Museen zu Berlin, VAT 9082 (from Beran 1957: 165 Abb. 40).



Fig. 25 Two heroes slaying a winged human-faced bull. Impression of a Babylonian cylinder seal, 8th-7th c. B.C.; Musée du Cinquantenaire, Brussels (Opificius 1970, Abb. 13).



Fig. 26 Two heroes slaying a winged human-faced bull. Impression of a Babylonian cylinder seal, 8th-7th c. B.C. (present location unknown).

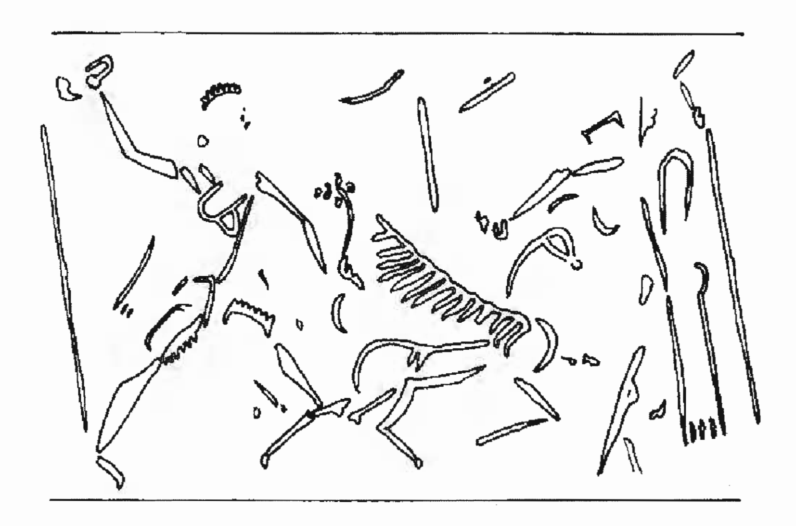


Fig. 27 Two heroes slaying a winged bull. Impression of a 9th c. B.C. Assyrian cylinder seal (drawing by D. Collon).



Fig. 28 Hero slaying a winged bull. Impression of a cylinder seal, second quarter of the first millennium B.C.; British Museum, London, BM 122130.

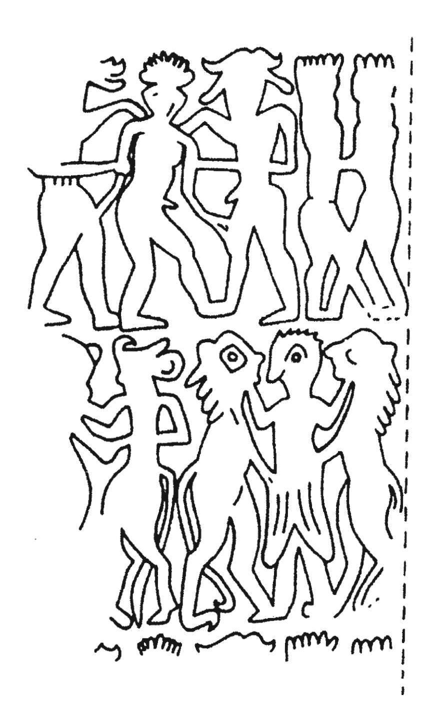


Fig. I (fig. 2 and 3 1.1) Early Dynastic Cylinder seal impression from Tell Brak (from Matthews 1997, no. 104).

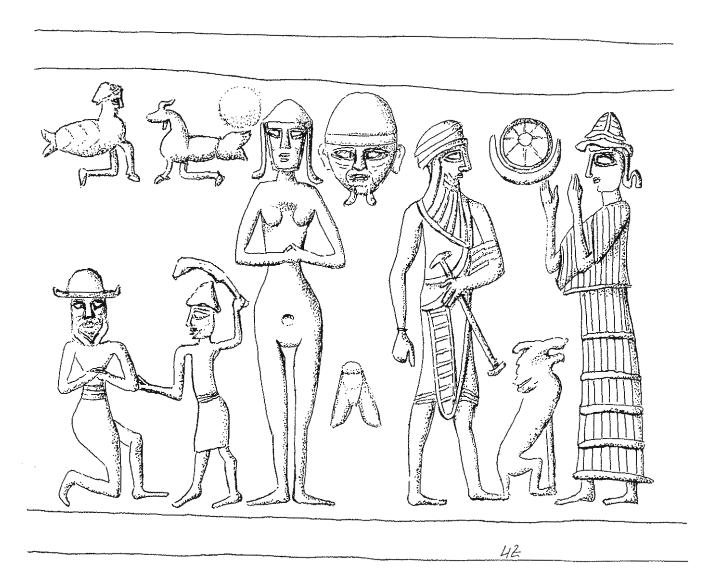


Fig. II (fig. 4 2.2) Old Babylonian Cylinder seal impression; British Museum, London, BM 89327 (from Collon 1987, no. 854; drawing Ulrike Zurkinden).

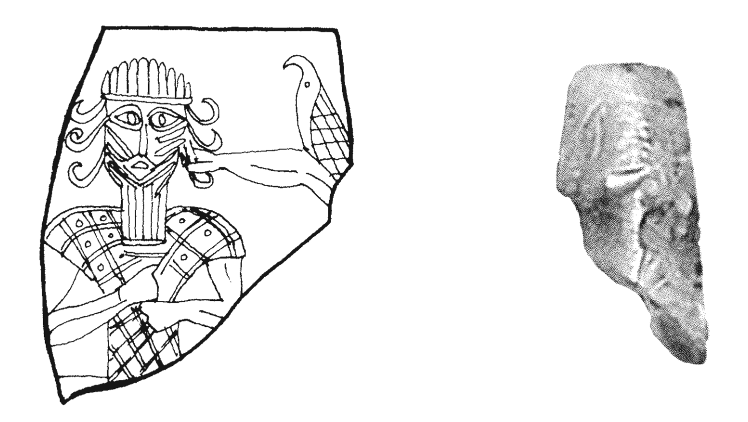


Fig. III (fig. 4 2.4.9) Neo-Assyrian Cylinder seal fragment; Collezione mesopotamica Ugo Sissa, Mantua (from Collon 2000: 131, no. 219).

Fig. IV (fig. 4 2.4.11) Cuneiform tablet sealed on the right edge. BM 31398 (from Wunsch 1997-98: 97, Nr. 32).



Fig. V (fig. 4 2.4.12) Impression of a ring bezel from Ur 5th c. B.C. (from Legrain 1951: 49, no. 735).

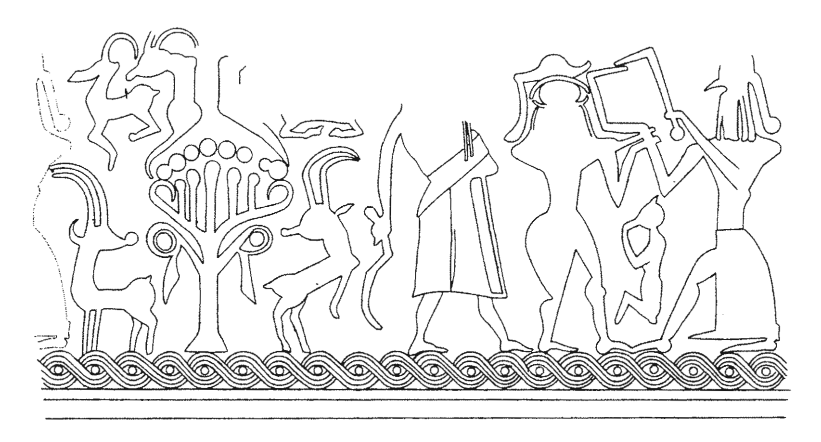


Fig. VI (fig. 7 5.1) A seal impression from Nuzi (from Stein 1993, no. 55).

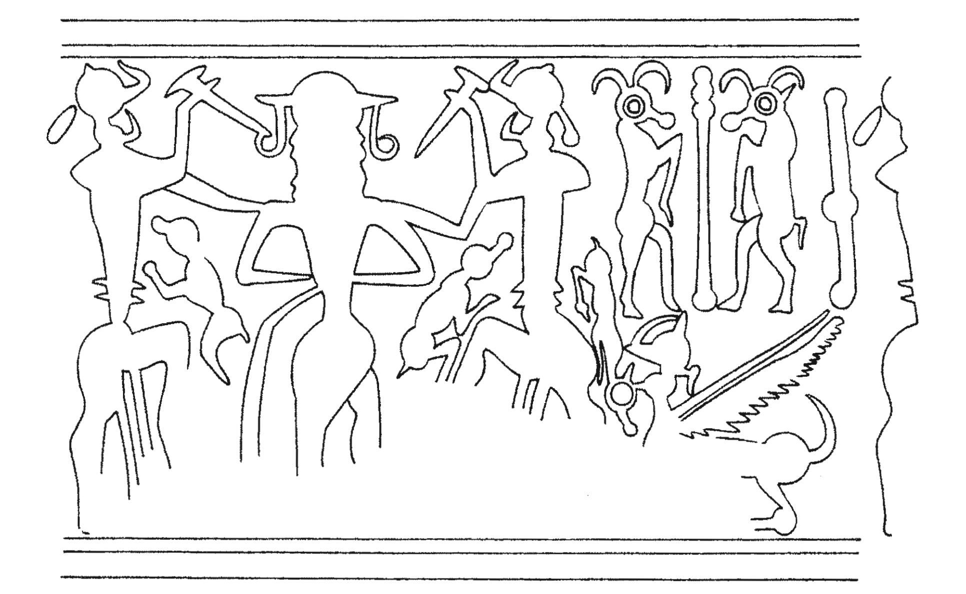


Fig. VII (fig. 7 5.2) A seal impression from Nuzi (from Stein 1993, no. 392).

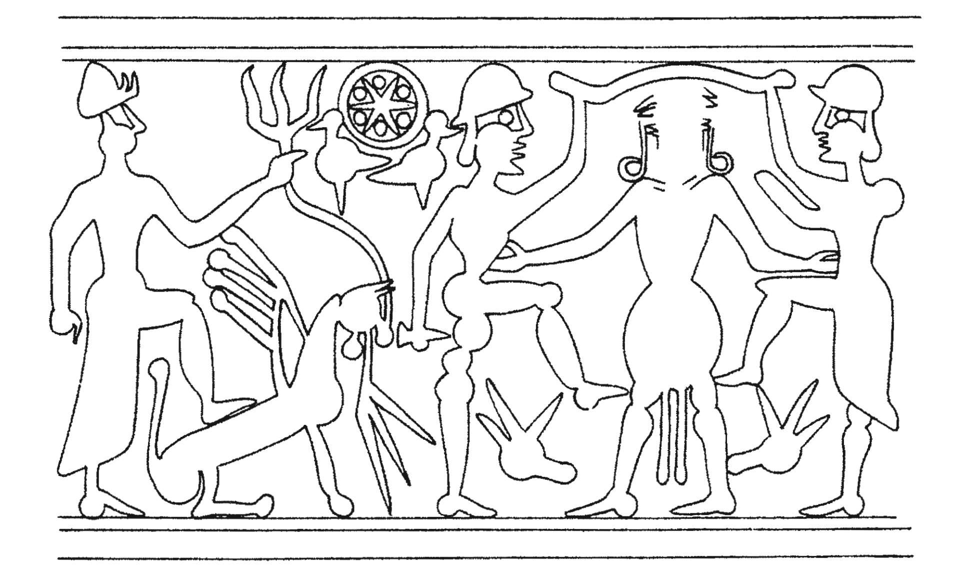


Fig. VIII (fig. 7 5.3) A seal impression from Nuzi (from Stein 1993, no. 421).



Fig. IX (fig. 7 5.5) A seal impression on a Nuzi tablet in the de Genouillac Collection in Rouen (photo from Amiet 1957: 70-71, pl. XIX no. 110; drawing Ulrike Zurkinden).



Fig. X (fig. 8 6.3) A gold and silver plaque from the Levant; Shelby White and Leon Levy Collection, Metropolitan Museum of Art, New York (from von Bothmer 1990, no. 59).



Fig. XI (fig. 9 7.1) A fragmentary seal impression from Level VIII at Tell Atchana, ancient Alalakh (from Collon 1975, no. 1).

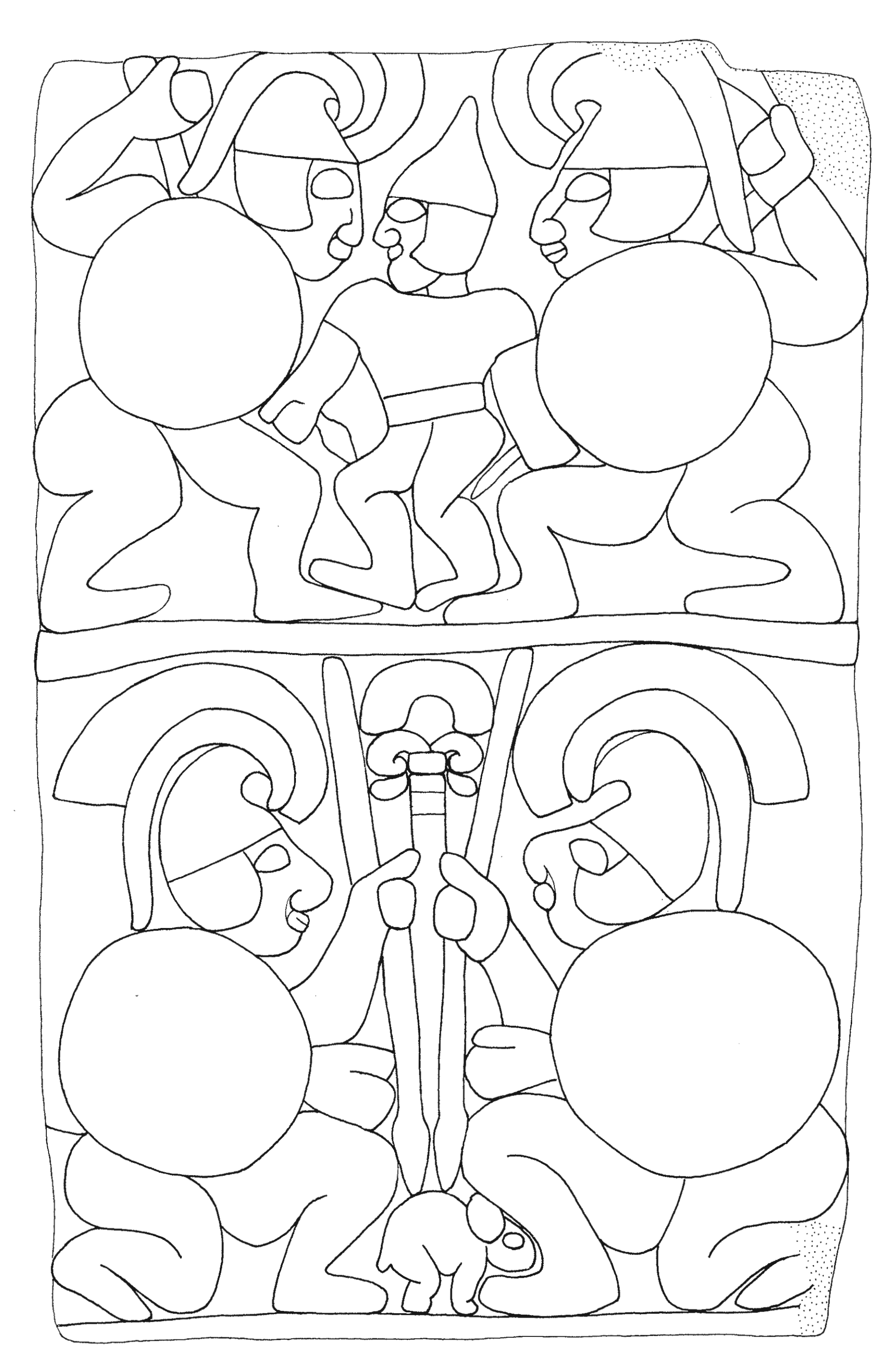


Fig. XII (Addendum 8.5) Three-figure-contest *without* a giant. Basalt relief from the North Gate at Karatepe (from Çambel – Özyar 2003, NVl 0, pl. 36).

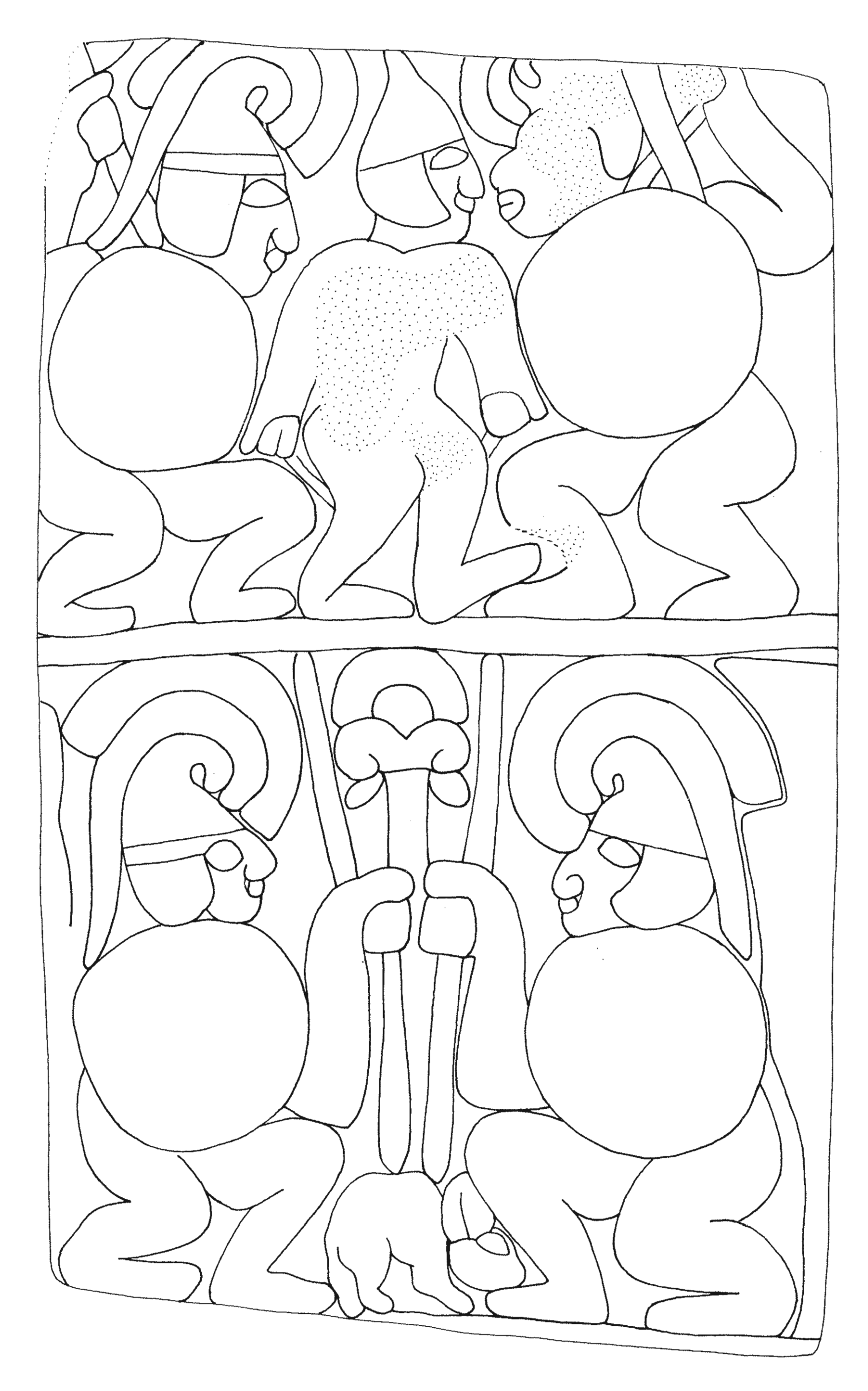


Fig. XIII (Addendum 8.6) Basalt relief from Karatepe, discarded and hidden behind a Sphinx, replaced by NVl 0 (from Çambel – Özyar 2003, NVl 11, pl. 56).

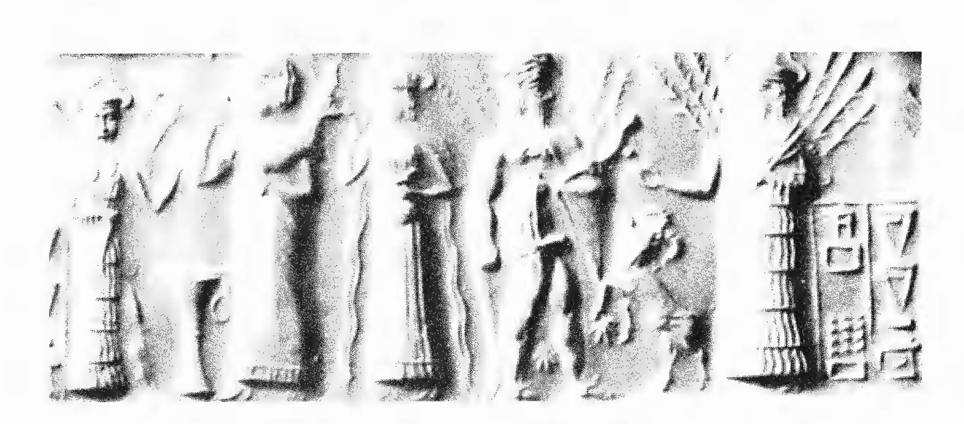


Fig. 1 Gilgameš's distinctive cap, the *parsigu* (from Boehmer 1965, no. 381).



Fig. 2 Gilgameš's distinctive cap, the *parsigu* (from Porada 1948, no. 143).

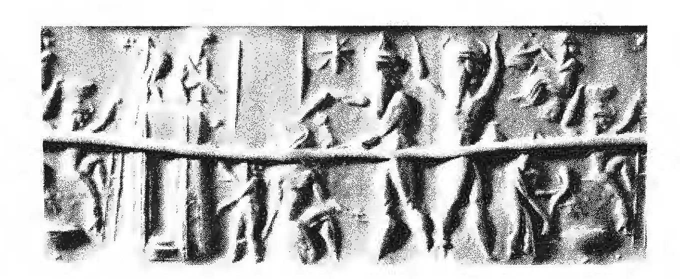


Fig. 3 The birth of Gilgameš (from Boehmer 1965, no. 353).



Fig. 4 The infant Gilgameš concealed in a pot and smuggled into Uruk (from Boehmer 1965, no. 716).

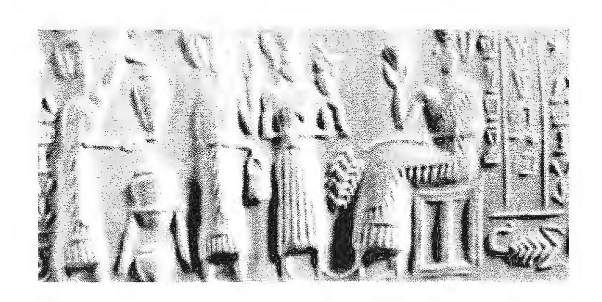


Fig. 5 The infant Gilgameš concealed in a pot and smuggled into Uruk (from Boehmer 1965, no. 549).



Fig. 6 The infant Gilgameš concealed in a pot and smuggled into Uruk (from Boehmer 1965, no. 555).



Fig. 7 The infant Gilgameš concealed in a pot and smuggled into Uruk (from Boehmer 1965, no. 556).

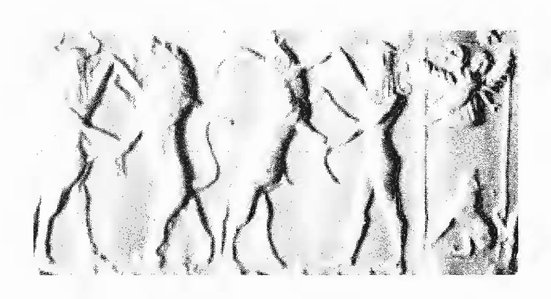


Fig. 8 The ascent of Gilgameš (from Boehmer 1965, no. 168).

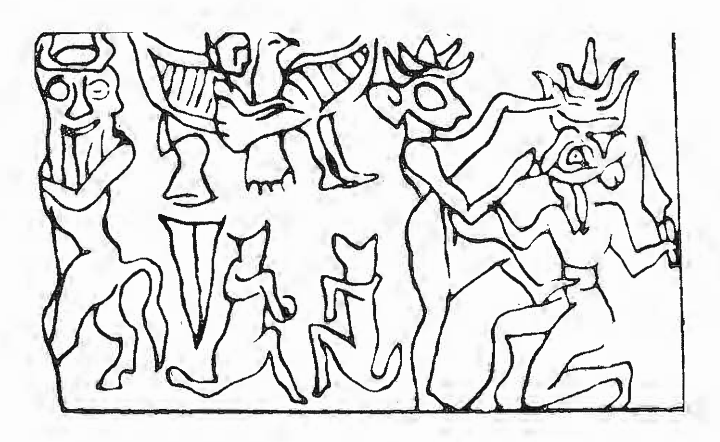


Fig. 9 The ascent of Gilgameš (from Boehmer 1965, no. 697).

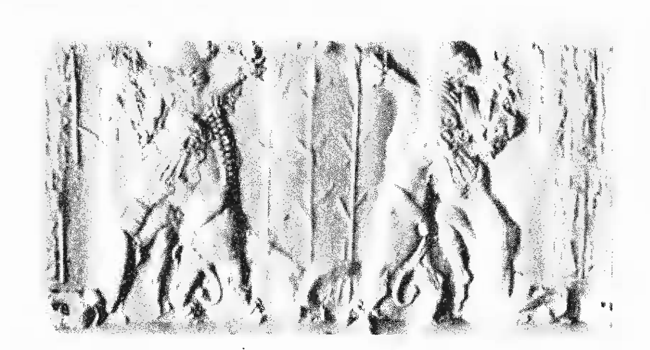


Fig. 10 The battle with the ibex (BM 105121).



Fig. 11 The battle with or support for the *kusarikku* (from Boehmer 1965, no. 232)



Fig. 12 The battle with the lions (from Boehmer 1965, no. 236).

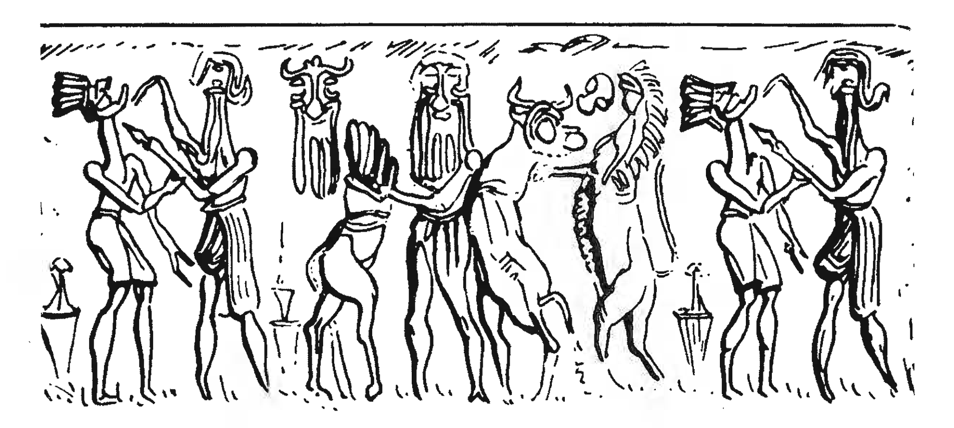


Fig. 13 The murder of Huwawa (from Boehmer 1965, no. 69).

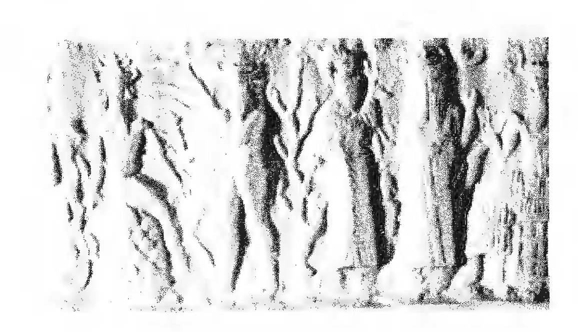


Fig. 14 The murder of Huwawa (from Boehmer 1965, no. 305).



Fig. 15 Gilgameš's trip up to Zabalam (from Boehmer 1965, no. 67).

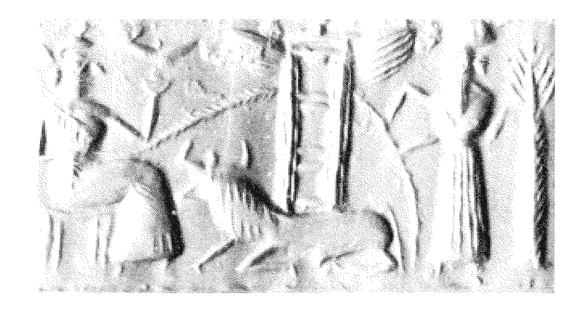


Fig. 16 An and Inanna with the tether of the Bull of Heaven (from Boehmer 1965, no. 613).



Fig. 17 The killing of the Bull of Heaven (from Boehmer 1965, no. 296).



Fig. 18 Siduri (from Boehmer 1965, no. 661).



Fig. 19 Siduri (from Boehmer 1965, no. 663).



Fig. 20 Siduri (from Boehmer 1965, no. 672).



Fig. 21a Siduri (from Boehmer 1965, no. 688).

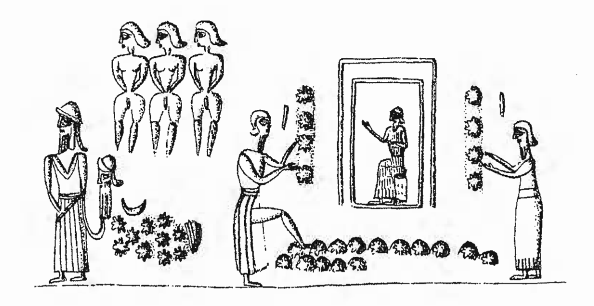


Fig. 21b Siduri (drawing of fig. 21a Ulrike Zurkinden)



Fig. 22 Siduri (from Boehmer 1965, no. 692).

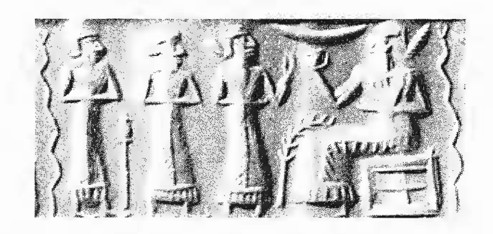


Fig. 23 The visit to Uta-napištim and the recovery of the "Plant of Rejuvenation" (from Collon 1982, no. 217).



Fig. 24 The visit to Uta-napištim and the recovery of the "Plant of Rejuvenation" (from Boehmer 1965, no. 552).



Fig. 25 The return to Uruk: the loss of the "Plant of Rejuvenation" (from Collon 1982, no. 185).



Fig. 26 The return to Uruk: the loss of the "Plant of Rejuvenation" (VA 6700).

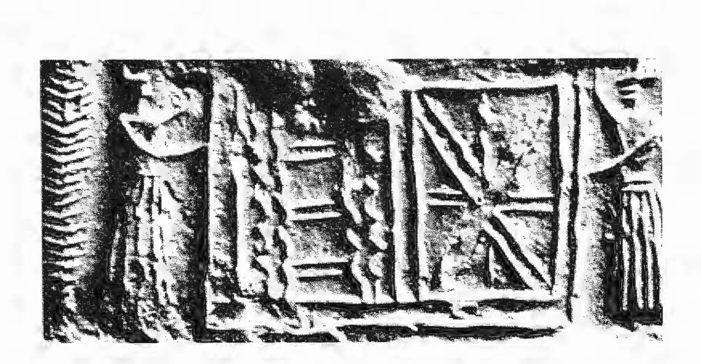


Fig. 27 The construction of Gilgameš's tomb (from Boehmer 1965, no. 689).



Abb. 1 Gesicht des Huwawa auf einer Tontafel aus Abu Habba (London, British Museum, BM 116624; nach Smith 1924, Pl. XIII).



Abb. 4 Terrakottarelief aus Warka (Berlin, Vorderasiatisches Museum, VA 11545; Photo Deutsches Archäologisches Institut, Orient-Abteilung).



Abb. 2 Terrakottarelief: Gesicht des Huwawa (Freiburg/Schweiz, Sammlungen Bibel+Orient, VFig 2006.7; Photo © Stiftung Bibel+Orient).



Abb. 3 Terrakottarelief: Gesicht des Huwawa (Freiburg/Schweiz, Sammlungen Bibel+Orient, VFig 2005.4; Photo © Stiftung Bibel+Orient).



Abb. 5 Terrakottarelief A1 (Paris, Musée du Louvre, AO 17580; nach Barrelet 1968a, Pl. LXXXI, Nr. 818).



Abb. 6 Terrakottarelief A2 (London, British Museum, BM 123287; Photo British Museum).



Abb. 7 Terrakottarelief A3 (Freiburg/Schweiz, Sammlungen Bibel+Orient, VFig 2006.9; Photo © Stiftung Bibel+Orient).

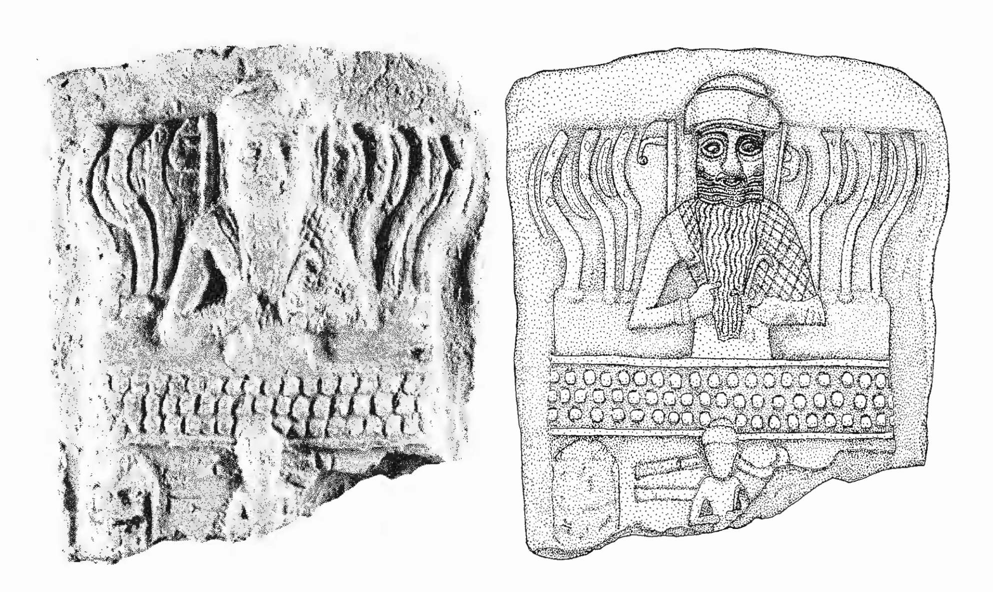


Abb. 8 Terrakottarelief A4 (Freiburg/Schweiz, Sammlungen Bibel+Orient. VFig 2002.1; Photo © Stiftung Bibel+Orient, Zeichnung Ulrike Zurkinden).



Abb. 9 Terrakottarelief A5 aus Isin (Baghdad, Irak Museum; Photo Isin-Expedition, München).



Abb. 10 Terrakottarelief A6 aus Isin (Baghdad, Irak Museum; Photo Isin-Expedition, München).



Abb. 11 Terrakottarelief A7 (Leiden, Nederlands Instituut voor het Nabije Oosten, Sammlung Liagre Böhl; Photo S.M. van Roode, Leiden).



Abb. 12 Terrakottarelief A8 aus Isin (Baghdad, Iraq Museum; Photo Isin-Expedition, München).

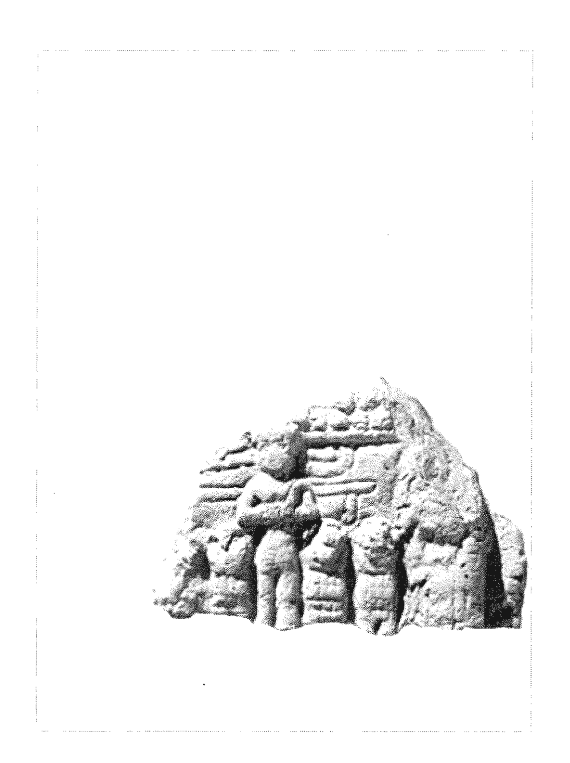


Abb. 13 Terrakottarelief A9 aus Nippur (Baghdad, Iraq Museum; nach McCown – Haines 1967, Pl. 138,8).



Abb. 14 Terrakottarelief B1 aus Isin (Baghdad, Iraq Museum; Photo Isin-Expedition, München).



Abb. 15 Terrakottarelief C1 aus Isin (Baghdad, Iraq Museum; Photo Isin-Expedition, München).



Abb. 16 Terrakottarelief D1 aus Nippur (Jena, Hilprecht-Sammlung der Universität, A 46; Photo Hilprecht-Sammlung der Universität Jena).



Abb. 17 Terrakottarelief E1 aus Kish (Chicago, Field Museum, 231081; nach Moorey 1975, Pl. XXIII b).



Abb. 18 Terrakottarelief E2 aus Nippur (Philadelphia, University Museum, 53-11-94; nach Mc Cown – Haines 1967, Pl. 138,6).

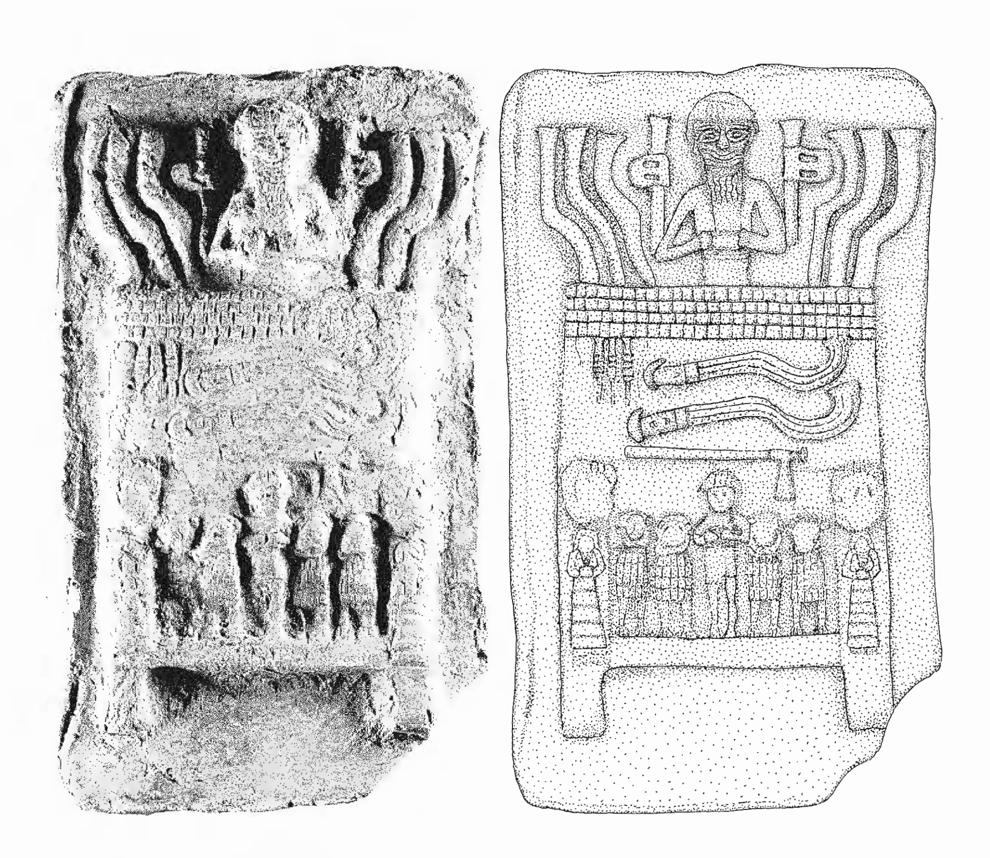


Abb. 19 Terrakottarelief F1 (Freiburg/Schweiz, Sammlungen Bibel+Orient, VFig 2002.8; Photo © Stiftung Bibel+Orient, Zeichnung Ulrike Zurkinden).



Abb. 20 Terrakottarelief G1 (Photo Pierre Bergé, Vente Archéologie, Arts d'Orient, Extrème-Orient II, Drouot-Richelieu Paris, 28. April 2007, Nr. 641).



Abb. 21 Terrakottarelief H1 (Baghdad, Iraq Museum; Photo P. Calmeyer).



Abb. 22 Terrakottarelief I1 wohl aus Nippur (?) (Jena, Hilprecht-Sammlung der Universität, A 47; Photo Hilprecht-Sammlung der Universität Jena).



Abb. 23 Terrakottarelief K1 (Brüssel, Musées Royaux d'Art et d'Histoire, O.853; Photo Musées Royaux d'Art et d'Histoire).



Abb. 24 Terrakottarelief K2 (München, Gorny und Mosch, Kunst der Antike, Auktion 14. Dezember 2005, Nr. 588; Photo B. Gackstätter, Frankfurt).



Abb. 25 Terrakottarelief K3 aus Isin (Baghdad, Iraq Museum; Photo Isin-Expedition, München).



Abb. 26 Terrakottarelief L1 (Freiburg/Schweiz, Sammlungen Bibel+Orient, VFig 2009.6; Photo © Stiftung Bibel+Orient).



Abb. 27 Terrakottarelief M1 aus Isin (Baghdad, Iraq Museum; Photo Isin-Expedition, München).

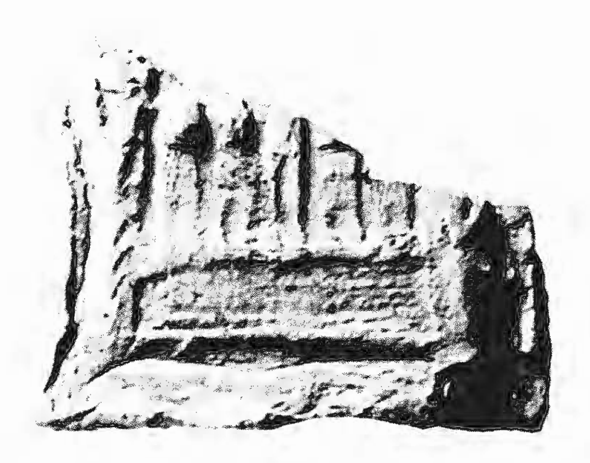


Abb. 28 Terrakottarelief N1 aus Nippur (Baghdad, Iraq Museum; nach McCown – Haines 1967, Pl. 138,7).



Abb. 29 Terrakottarelief O1 aus Isin (Baghdad, Iraq Museum; Photo Isin-Expedition, München).



Abb. 30 Terrakottarelief P1 aus Isin (Baghdad, Iraq Museum; Photo Isin-Expedition, München).



Abb. 31 Terrakottarelief Q1 aus Isin (Baghdad, Iraq Museum; Photo Isin-Expedition, München).



Abb. 32 Terrakottarelief R1 aus Babylon (Berlin, Vorderasiatisches Museum, VA Bab 1170; Photo Vorderasiatisches Museum).



Abb. 33 Terrakottarelief aus Nippur: Kampf gegen Huwawa (Aufenthaltsort unbekannt; nach McCown – Haines 1967, Pl. 135,8).

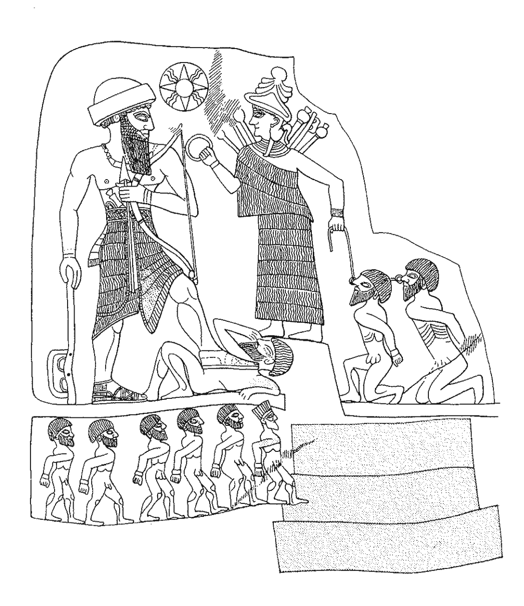


Abb. 34 Felsrelief des AN.nubanini in Sar-i Pol-i Zohab, Iran (Zeichnung C. Wolff).

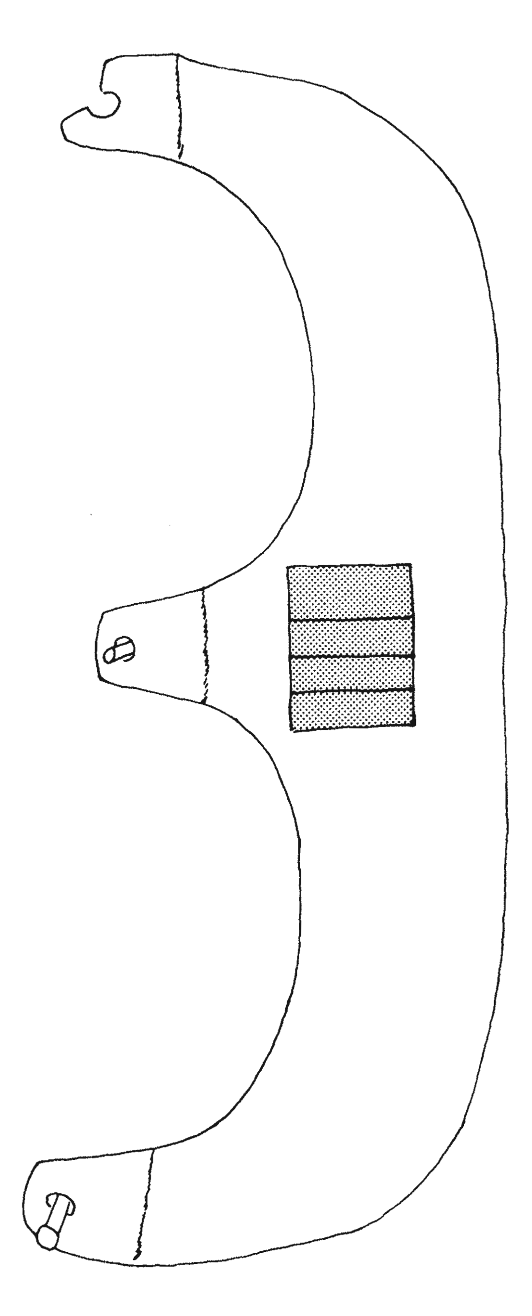


Abb. 35 Epsilon-Klinge eines Krummsäbels mit Inschrift des Naramsin (Paris, Collection Foroughi; Zeichnung U. Seidl).

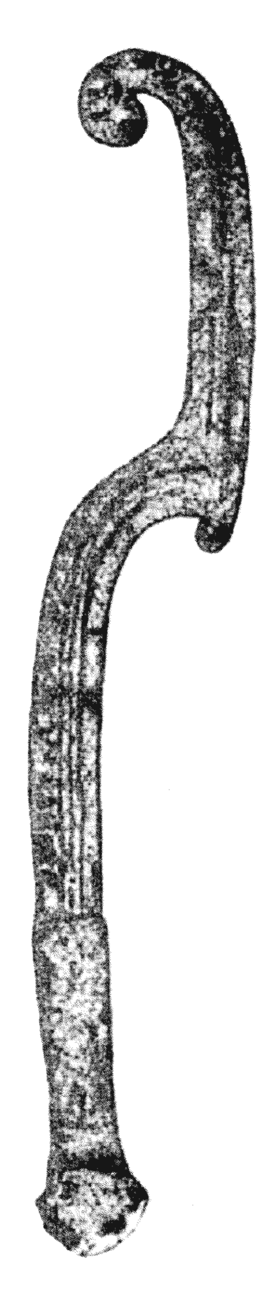


Abb. 36 Krummsäbel/Sichelschwert aus Tello (Aufenthaltsort unbekannt; nach Cros 1910: 129).

Fig. 1 Neo-Babylonian Cylinder seal. The killing of the Bull of Heaven (former Hahn-Voss Collection, Jerusalem, Israel Museum, Israel Antiquities Authority no. 65-227; photo G. Laron).



Fig. 2 Cylinder seal. The killing of the Bull of Heaven (drawing of fig. 1 N. Ze'evi).



Fig. 3 Cylinder seal. The killing of the Bull of Heaven (London, British Museum, BM 89435; drawing P. Arad after Collon 2001, no. 340).



Fig. 4 King Ashurnasirpal stabs a bull between its horns (London, British Museum, ANE 124532; Layard 1849, pl. 11; cf. Ataç fig. 4).

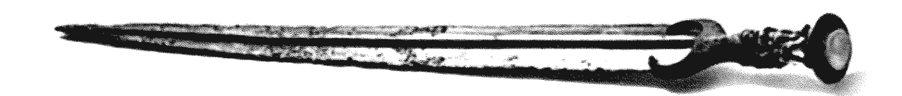


Fig. 5 Bronze sword, northwest Iran, unprovenanced (Jerusalem, The Israel Museum, OS 2220.66, L; photo N. Slepak).

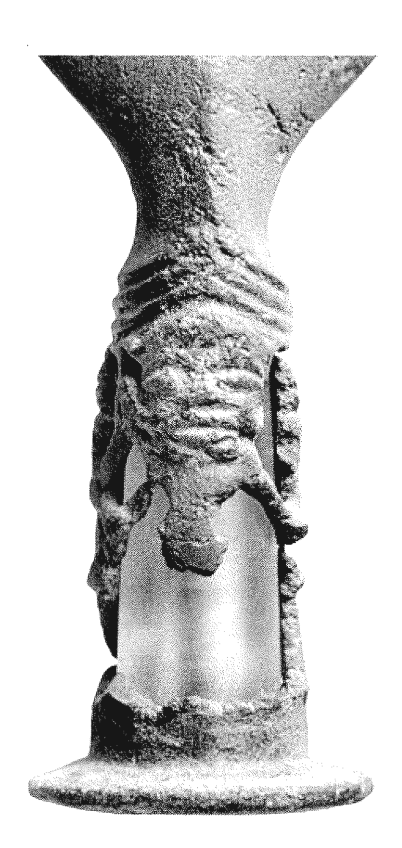


Fig. 6 Humbaba, detail of fig. 5 (photo N. Slepak).



Fig. 7 A hero on the hilt, detail of fig. 5 (photo N. Slepak).

Fig. 8 A naked woman on the hilt, detail of fig. 5 (photo N. Slepak).

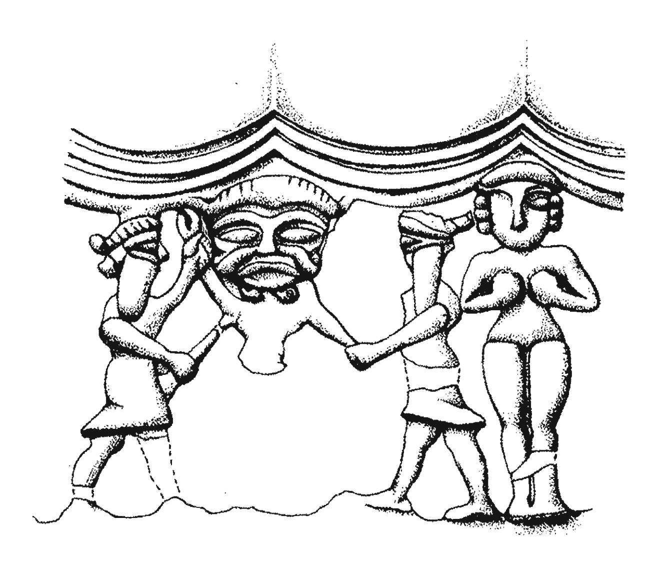


Fig. 9 The killing of Humbaba, detail of fig. 5 (drawing of the sword hilt).

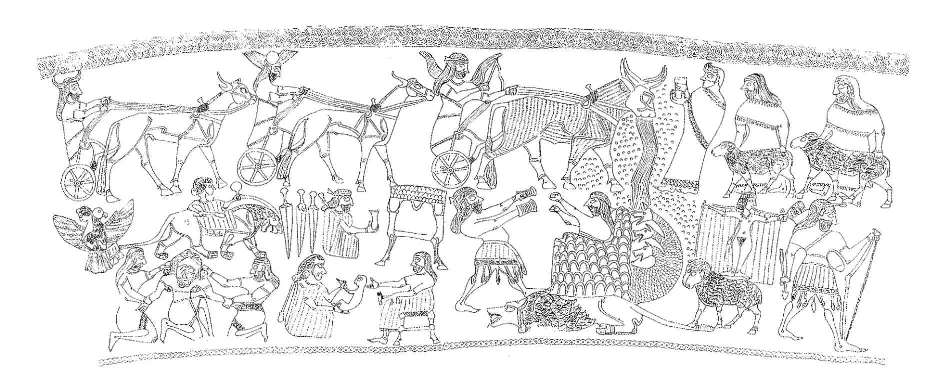


Fig 10a Hasanlu gold bowl (Teheran, Iran Bastam Museum, HAS 58-469; from Ornan 2003, fig. 23).

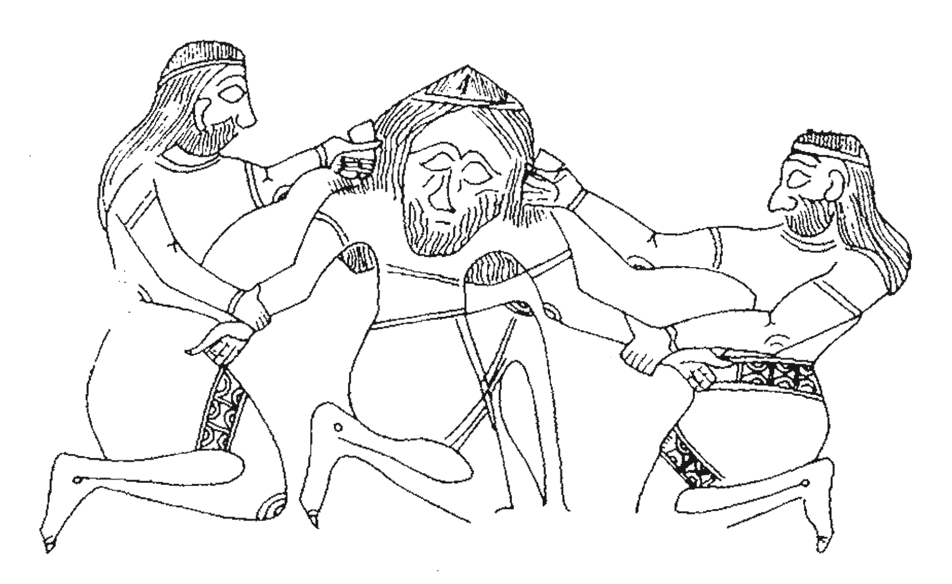


Fig. 10b Hasanlu gold bowl, detail of fig. 10a (from Ornan 2003, fig. 23).



Fig. 11 Old Babylonian terracotta plaque of a Humbaba head (Jerusalem, Israel Museum, 87.160.783; photo N. Slepak).



Fig. 12 An Akkadian cylinder seal (London, British Museum, BM 89135; drawing from Ornan 2003, fig. 15, photo Opificius 1970, Abb. 10).

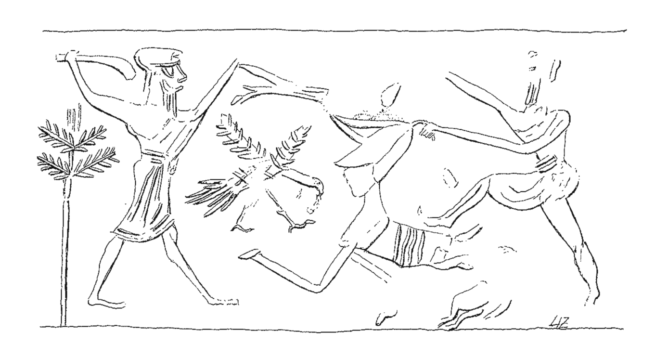


Fig. 13 Cylinder seal from Tell Asmar depicting the Bowl of Heaven (drawing Ulrike Zurkinden after Boehmer 1965, no. 357, photo Opificius 1970, Abb. 11).

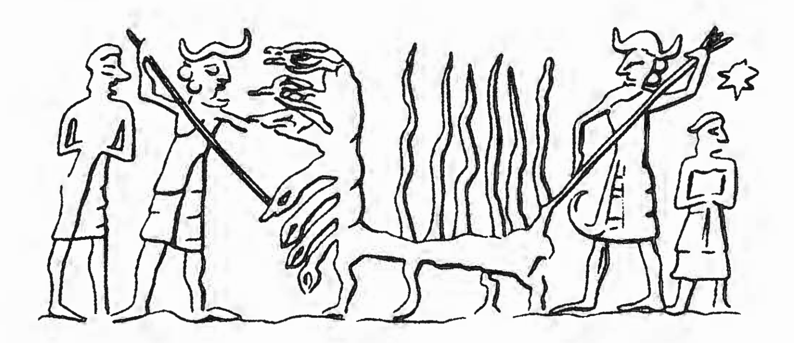


Fig. 14 An Akkadian cylinder seal from Tell Asmar depicting the killing of a seven-headed monster (from Ornan 2003, fig. 14, photo Opificius 1970, Abb. 9).

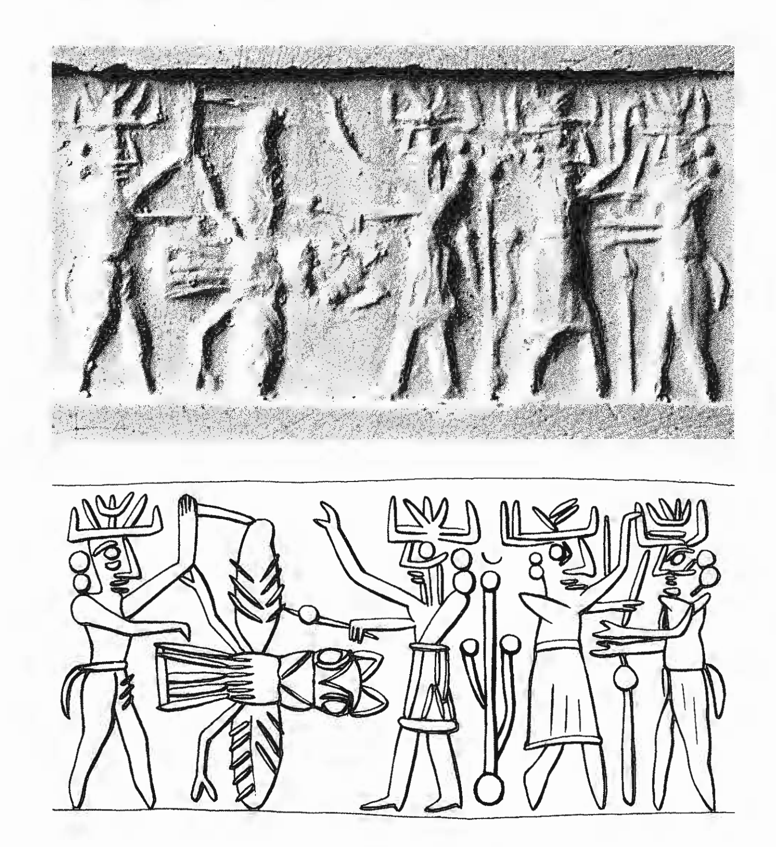


Fig. 15 An Akkadian cylinder seal from Tell Asmar depicting the killing of the Anzu bird (Jerusalem, Israel Museum, Israel Antiquities Authority no. 65-74; photo N. Slepak, drawing P. Arad).

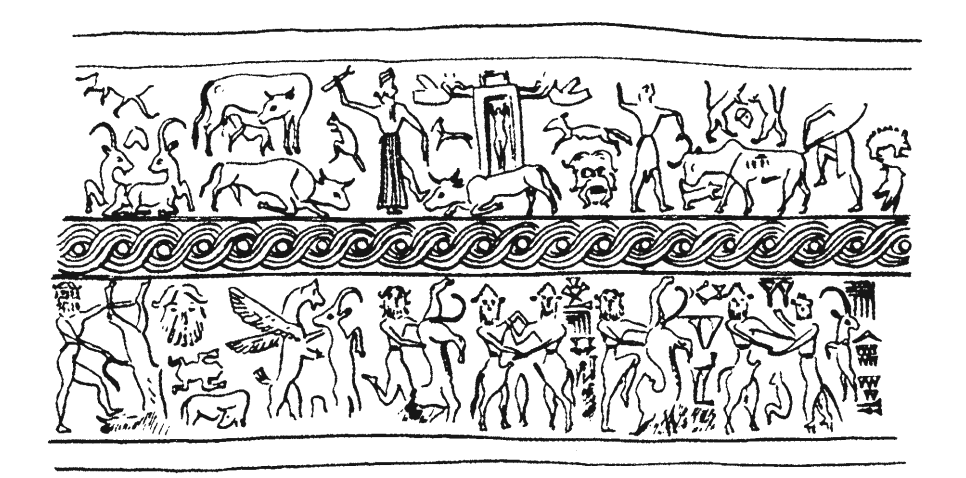


Fig. 16a The seal impression of Samiyia son of Ḫayam[alik], servant of Shamshi-Adad, on cuneiform tablets from Sippar, Tell Hariri (Mari) and Tell Lailan (Harvard Semitic Museum, HSM 109, Mari ME 2, Lailan L85-112; from Amiet 1960b, fig. 7).

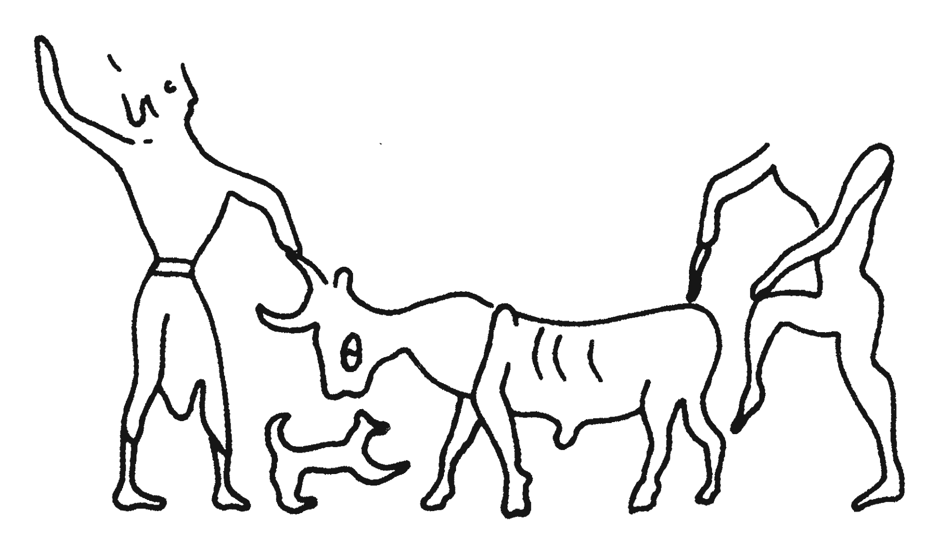


Fig. 16b Detail of fig. 16a.

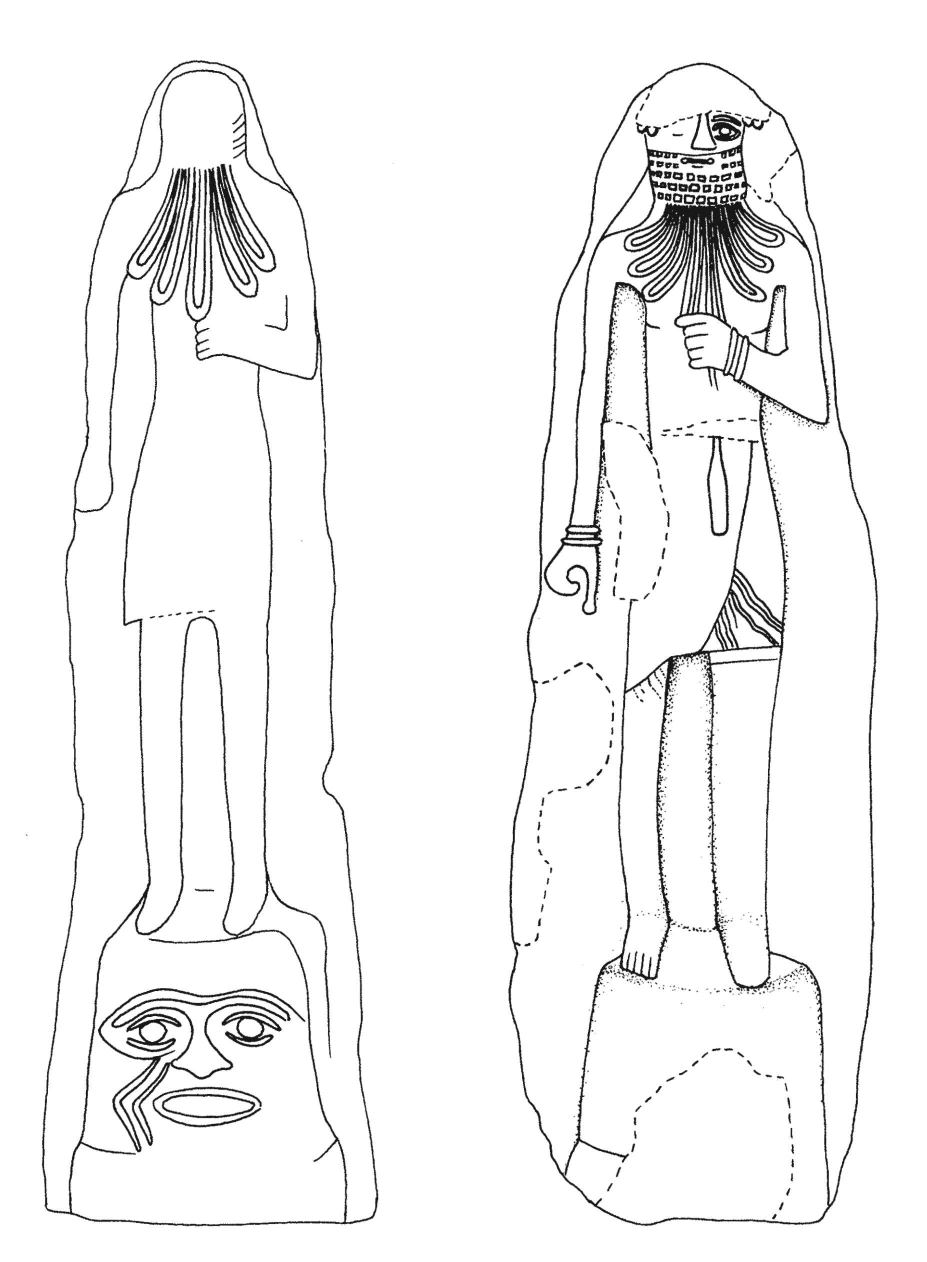


Fig. 17 Terracotta figurine of Gilgameš (?) standing on Humbaba's head (Jerusalem, Israel Museum, 2003.56.28; drawing P. Arad).

Fig. 18 Terracotta figurine of Gilgameš (?) standing on an erased head of Humbaba (Jerusalem, Israel Museum, 87.160.789; drawing P. Arad).



Fig. 19 Terracotta plaque depicting Nana and Ningal and a bull (Jerusalem, Israel Museum, 2000.24.62; photo G. Laron).

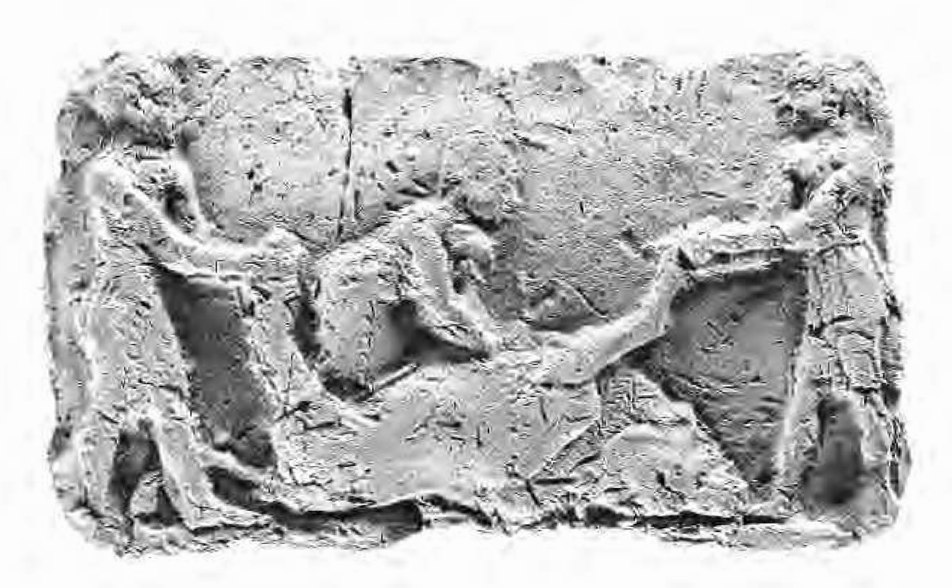


Fig. 20 Terracotta plaque. The slaughter of a sacrificial bull (Jerusalem, Israel Museum, 70.71.571; photo G. Laron).



Fig. 21 Cylinder Seal. Syria; Syro-Mitannian, ca. 1500-1350 B.C., Chalcedony. H. 18 mm, Diam. 10 mm (New York, Metropolitan Museum of Art, Gift of Martin and Sarah Cherkasky, 1987, 1987.96.8; Image copyright © 2010 The Metropolitan Museum of Art/Art Resource/Scala, Florence; Publication Pittman [2]1988: 68, no. 60).

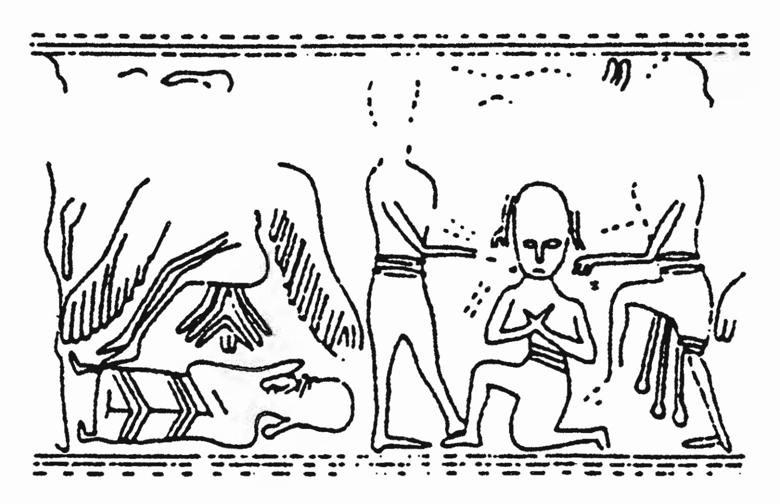


Fig. 22 Mitannian seal impression from Tell Billa (from Ornan 2003, fig. 18).



Fig. 23 A wall relief depicting the killing of a winged bull, Carchemish (from Woolley 1969, Plate/Slab B 16a).



Fig. 24 A wall relief depicting the killing of a lion, Carchemish (from Woolley 1969, Plate/Slab B 11a).

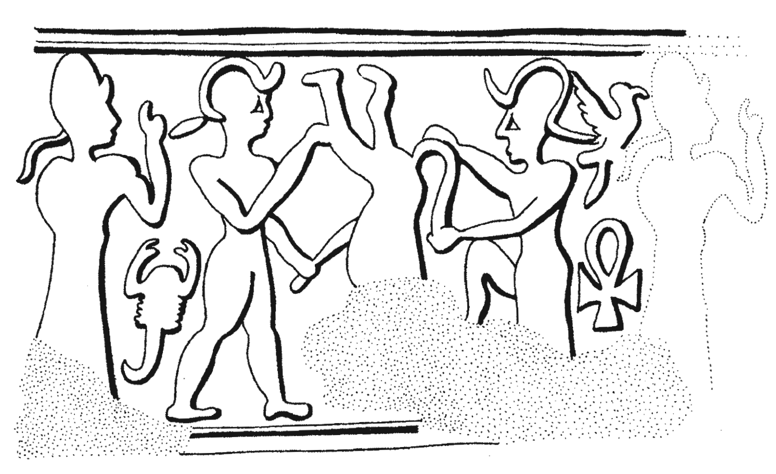


Fig 25 Seal Impression from Emar (Alep, Musée National, Tablette N° 82; from Beyer 2001: 229 fig. E45)

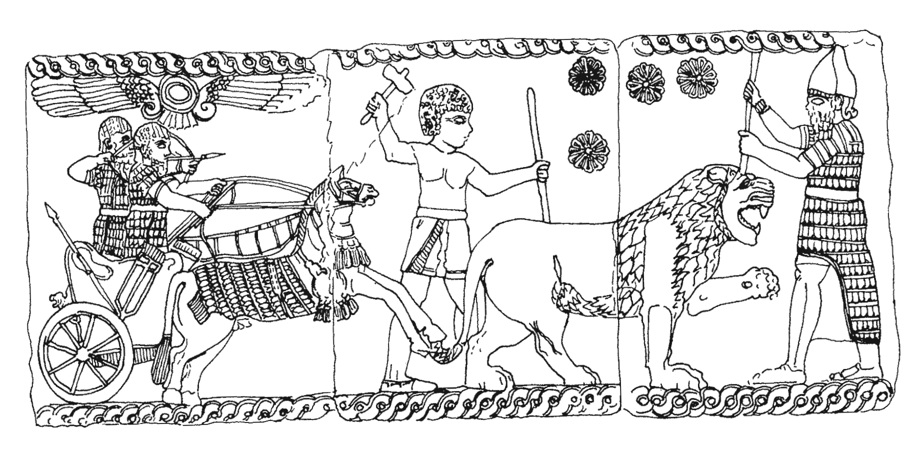


Fig. 26 A wall slab depicting the killing of a lion, Sakçegözü (from Madhloom 1970, pl. 13; 2).

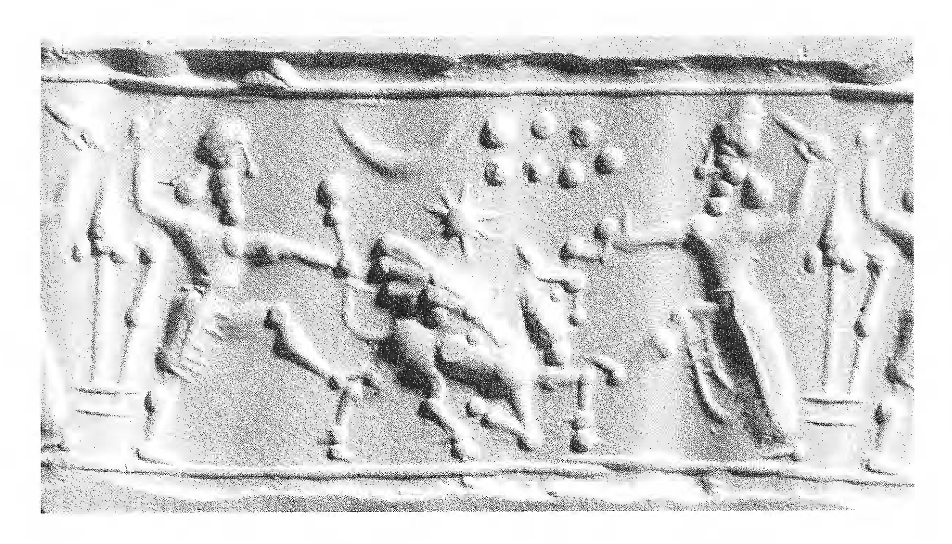


Fig. 1 Neo-Assyrian cylinder seal impression depicting Gilgamesh and Enkidu menacing the Bull of Heaven (Boston, Museum of Fine Arts, 65.1415).

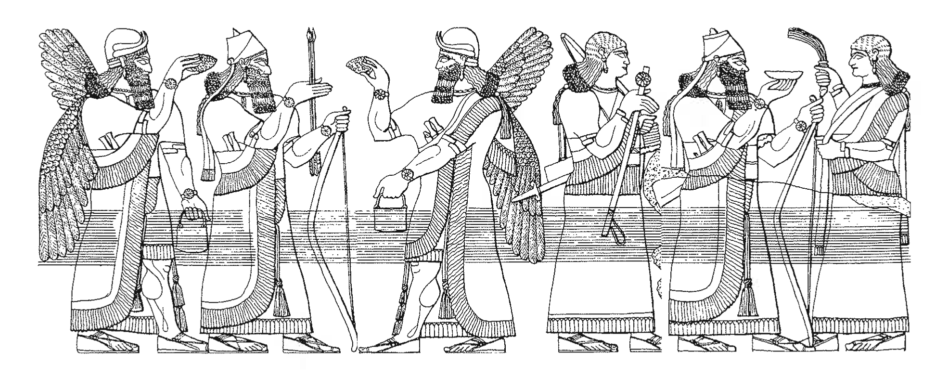


Fig. 2 Standing figures of the king, eunuch officials, and the apkallus, Nimrud, Northwest Palace of Ashurnasirpal II, Room G, Panels 11-13 (London, British Museum, ANE 124567-124569; drawings from Englund 2003: 80-82, G-6, G-12. G-10).



Fig. 3 Relief panel depicting Ninurta chasing Anzu or Asakku from the Ninurta Temple of Ashurnasirpal II at Nimrud (London, British Museum, Nimrud Gallery nos. 28-29; drawing from Green 1997: 156).

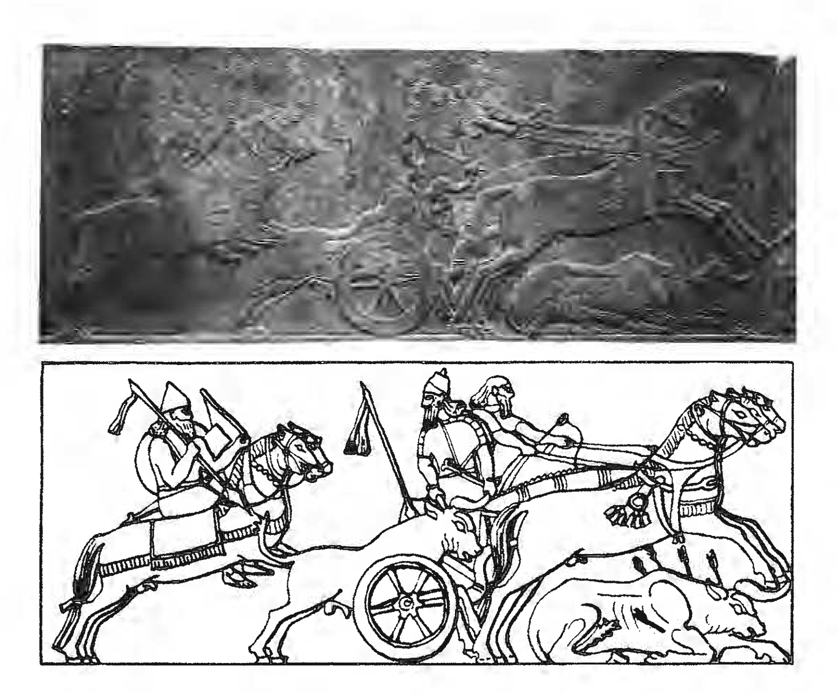


Fig. 4 Ashurnasirpal II hunting wild bulls, Nimrud, Northwest Palace of Ashurnasirpal II, Room B, Panel 20a (London, British Museum, ANE 124532; photo © The Trustees of the British Museum, drawing from Englund 2003: 51, B20).



Fig. 5 Ashurnasirpal II hunting lions, Nimrud, Northwest Palace of Ashurnasirpal II, Room B, Panel 19a (London, British Museum, ANE 124534; photo © The Trustees of the British Museum, drawing from Englund 2003: 51, B19).

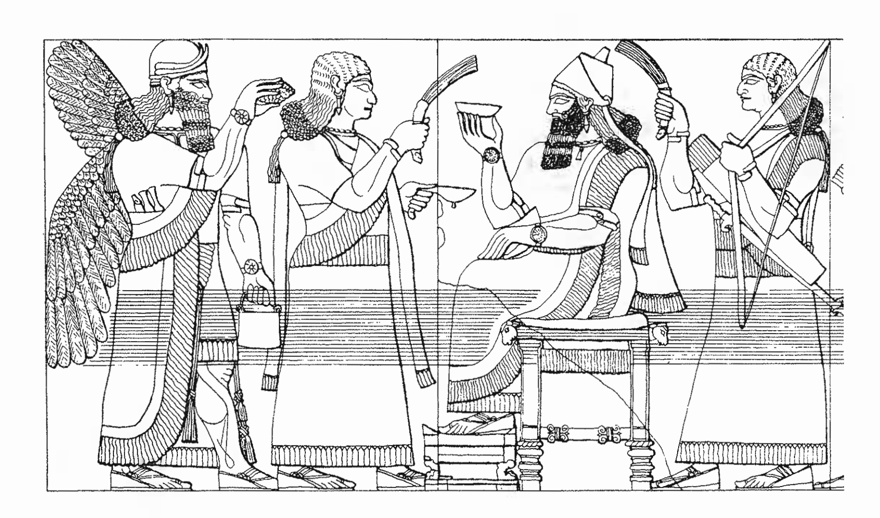


Fig. 6 Ashurnasirpal II seated in ceremonial activity, Nimrud, Northwest Palace of Ashurnasirpal II, Room G (London, British Museum, ANE 124564-124566; drawing from Englund 2003: 80, G2-G4).





Fig. 7 Fragment of a panel depicting a scorpion man, *girtablulu*, Nimrud, Central Building of Ashurnasirpal II (Paris, Musée du Louvre, AO 198.50; photo from Green 1985, pl. VIII, drawing Layard from Meuszýnski 1976, pl. XIV).





Fig. 8 Neo-Assyrian cylinder seal impression depicting a Bull-Man and Scorpion Being menacing Humbaba, Chalcedony, H. 3.61 cm (New York, The Metropolitan Museum of Art, Gift of Martin and Sarah Cherkasky 1983, 1983.314.13; Image copyright © 2010 The Metropolitan Museum of Art/Art Resource/Scala, Florence; Publication Pittman [2]1988: 72, no. 72).



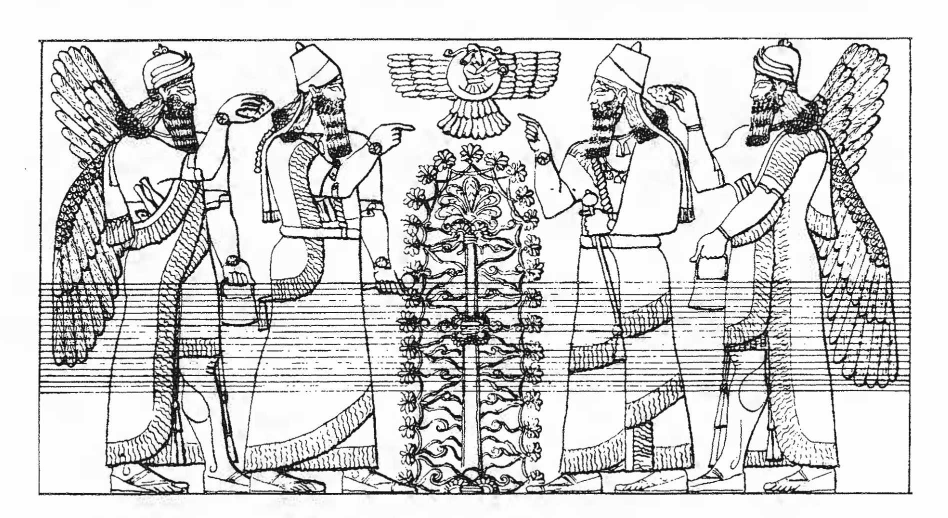


Fig. 9 The "Sacred Tree," Nimrud, Northwest Palace of Ashurnasirpal II, Room B, Panel 23 (London, British Museum, ANE 124531; photo © The Trustees of the British Museum, drawing from Englund 2003: 52, B23).



Fig. 10 Detail from a scene of transport of wood showing a lamassu amidst the ships, Khorsabad, Palace of Sargon II, Façade n, Panel 2 (Paris, Musée du Louvre, AO 19889; photo author).



Fig. 11 Detail from a scene of transport of wood showing a winged bull amidst the ships, Khorsabad, Palace of Sargon II, Façade n, Panel 2 (Paris, Musée du Louvre, AO 19889; photo author).



Fig. 12a Ashurnasirpal II hunting lions, Panel WFL 14, Room WG, Northwest Palace of Ashurnasirpal II at Nimrud (London, British Museum, ANE 124579; photo © The Trustees of the British Museum).

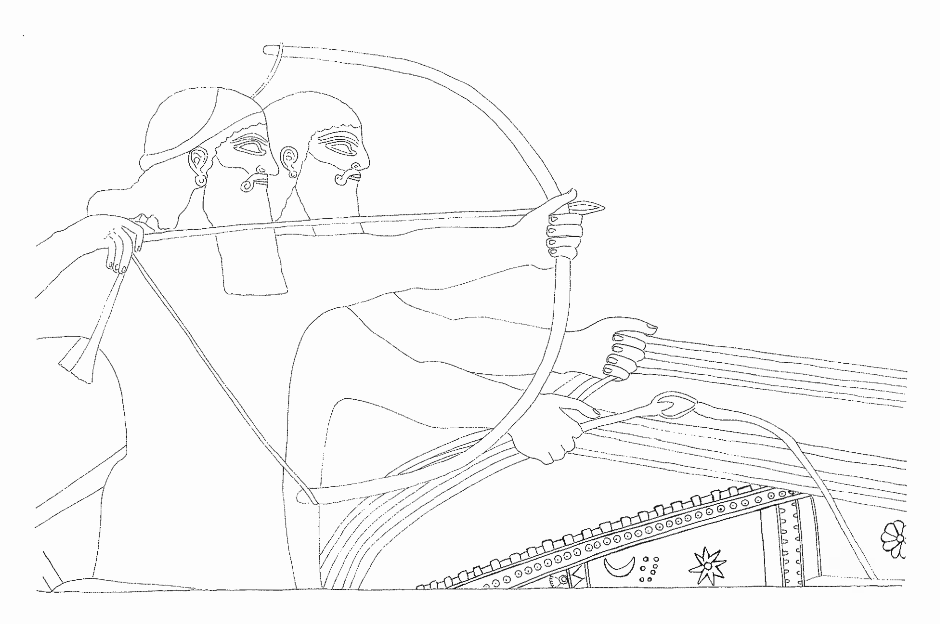


Fig. 12b Detail of fig. 12a showing incisions of astral signs on the harness (drawing Ulrike Zurkinden).



Fig. 13 Ashurbanipal wearing headband hunting lions, Nineveh, North Palace of Ashurbanipal, Room S, Panel 13 (London, British Museum, ANE 124875; photo © The Trustees of the British Museum).

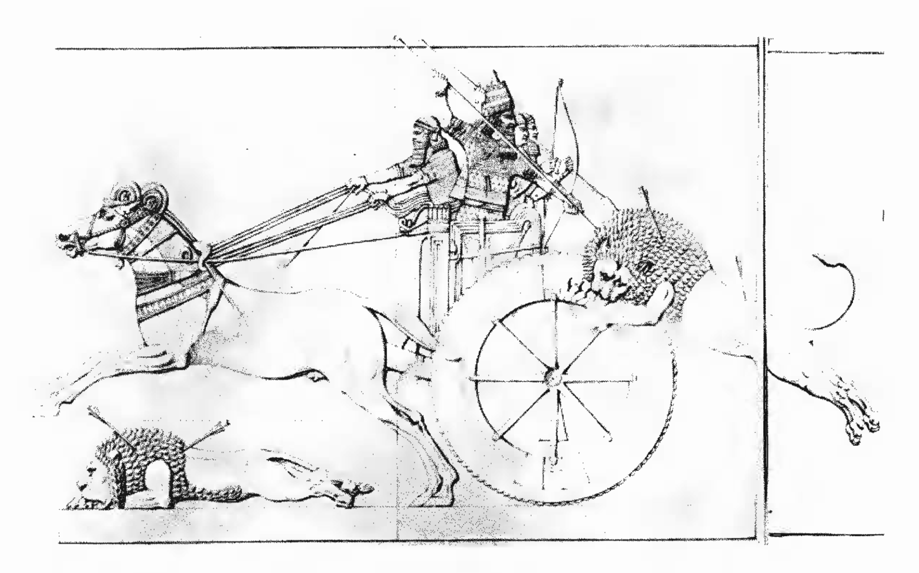


Fig. 14 Ashurbanipal in chariot hunting lions, Nineveh, North Palace of Ashurbanipal, Room C, Panels 23-25 (London, British Museum, ANE 124853-124855; drawing from Barnett 1976, pl. X).



Fig. 15 Encounter between the king and the "crown prince," Nimrud, Northwest Palace of Ashurnasirpal II, Room B, Panel 7b (London, British Museum, ANE 124549; photo © The Trustees of the British Museum, drawing from Englund 2003: 47, B7).



Fig. 16 Sennacherib enthroned reviewing the booty of Lachish, Nineveh, Southwest Palace of Sennacherib, Room XXXVI, Panels 12-13 (London, British Museum, ANE 124911-124912; photo © The Trustees of the British Museum).



Fig. 17 Neo-Assyrian cylinder seal impression with two logograms, "*dingir*" and "*lú*" (London, British Museum, ANE 89232; photo © The Trustees of the British Museum).



Fig. 18 Relief showing a lion attacking a bull, Persepolis, Achaemenid Persian (London, British Museum; photo author).



Abb. 1a Gilgameš und Enkidu grapschen nach den Haaren des Humbaba. Mitannisches Rollsiegel; Freiburg/Schweiz, Sammlungen Bibel+Orient, VR 1997.1 (Photo © Stiftung Bibel+Orient; Publikation Keel-Leu – Teissier 2004, Nr. 353).

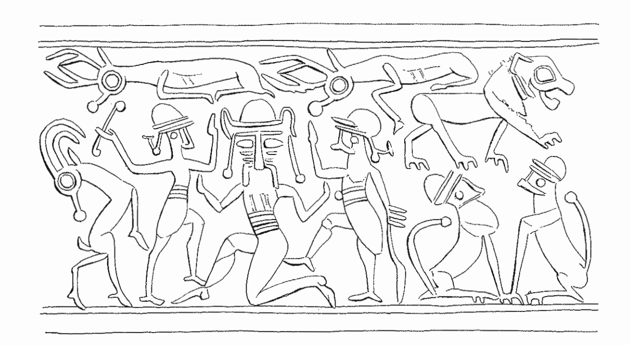


Abb. 1b Mitannisches Rollsiegel der Sammlungen Bibel+Orient, VR 1997.1 (Zeichnung von Abb. 1a Ulrike Zurkinden).

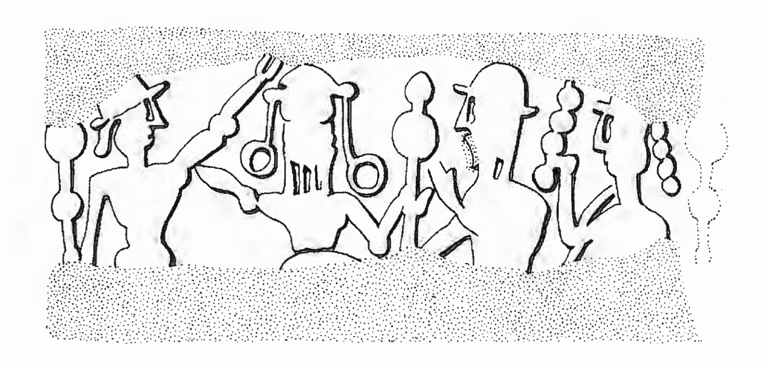


Abb. 2 Bärtiger Gilgameš und bartloser Enkidu überwinden langhaarigen Humbaba, Figur ganz rechts ist möglicherweise ein Orant; Aleppo, Nationalmuseum, Tablette no. 164, Msk. 74.337 (nach Beyer 2001: 227, 374f., Nr. E 42).

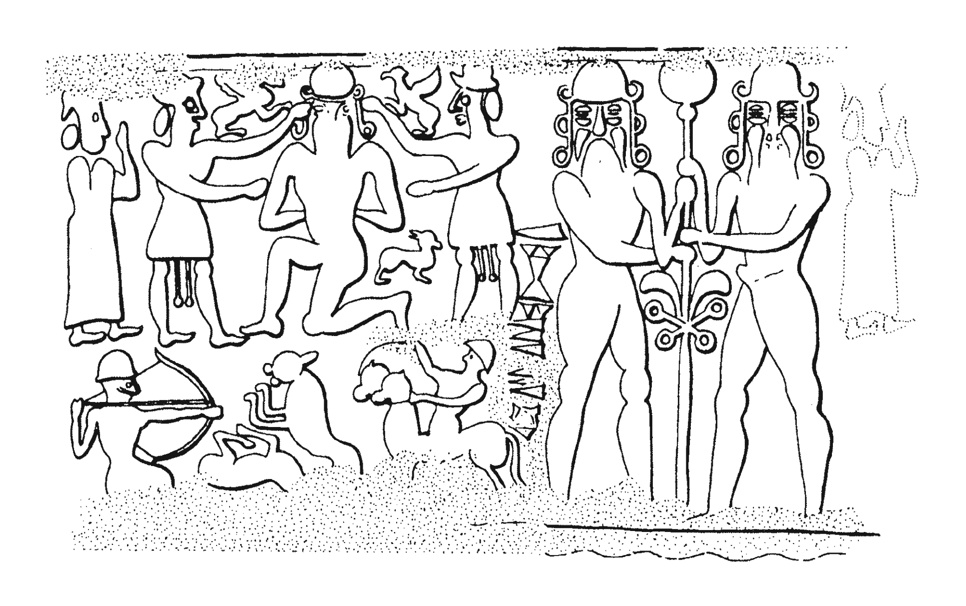




Abb. 3 Bartloser Gilgameš und bartloser Enkidu, beide mit mitannischer Kappe fassen Humbaba an Haaren und Armen; Aleppo, Nationalmuseum, Tablette no. 212, Msk. 73.1020 und Tablette ME 36 (nach Beyer 2001: 228, 374, Nr. E 43a und E 43b).

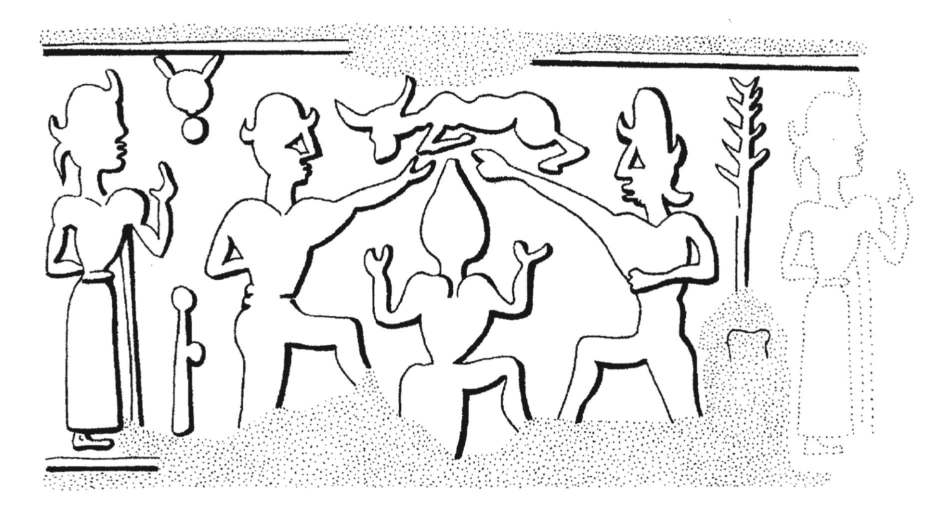


Abb. 4 Gilgameš und Enkidu mit Hörnerkrone greifen Humbaba am Haupt; Aleppo, Nationalmuseum, Tablette no. 70, Msk. 76.64 (nach Beyer 2001: 229, 374, Nr. E 44).

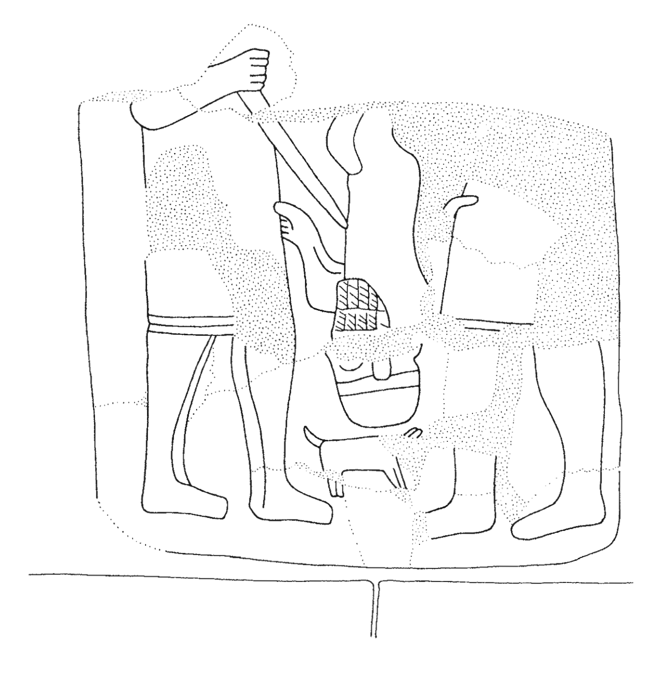


Abb. 5 Gilgameš und Enkidu halten Humbaba mit dem Kopf nach unten, wobei einer ihn ersticht. Fragmentarische, restaurierte Reliefplatte 11 aus Karatepe, Südtor, rechte Torkammer (nach Çambel – Özyar 2003, Tafel 198 SKr 11, vgl. Photo Tafel 199).

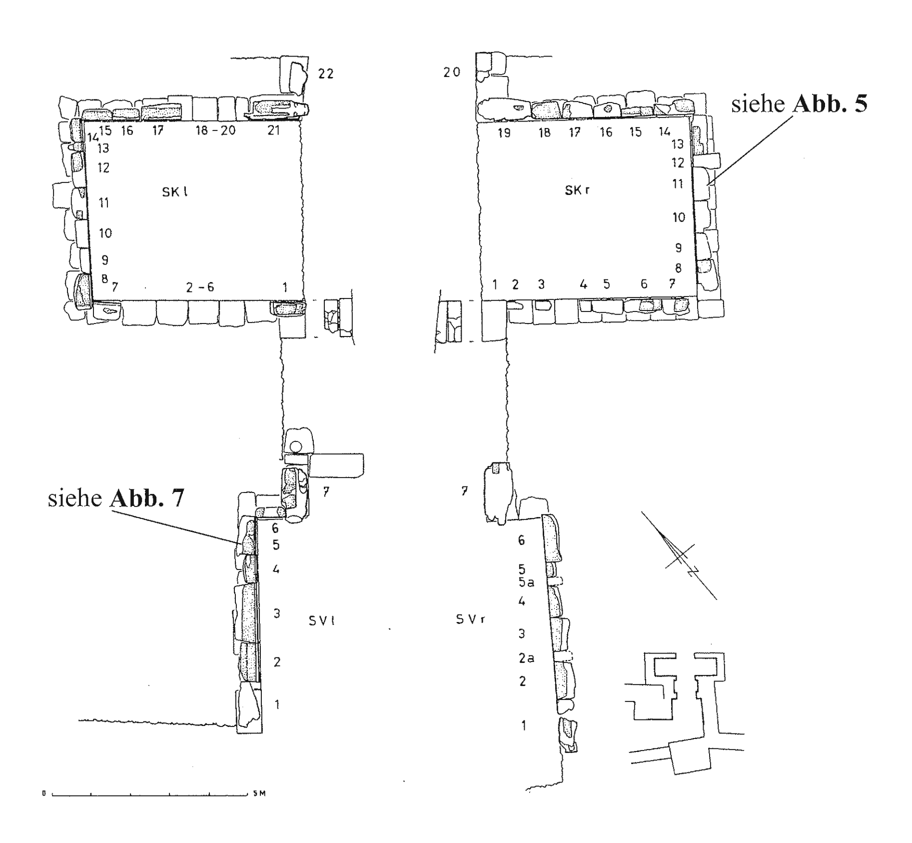


Abb. 6 Position der als Tötung Humbabas gedeuteten Reliefbilder im Südtor von Karatepe; SKr 11 und SVl 5 (nach Çambel – Özyar 2003: 38, Abb. 34 Südtor. Orthostaten nach der Restaurierung).

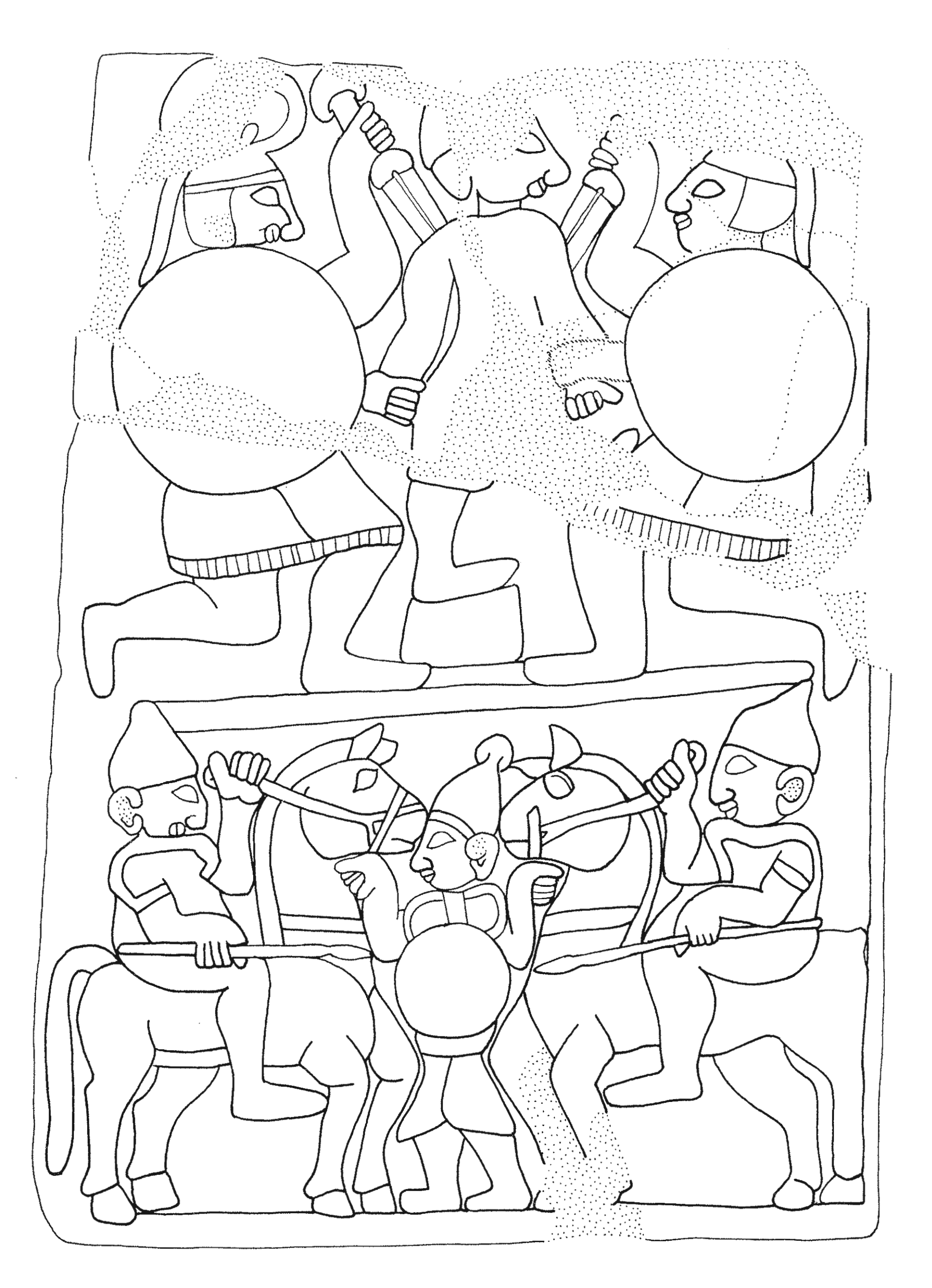


Abb. 7 Oben Dreifiguren-Kampfgruppe mit der Tötung eines Festgenommenen oder Humabas (?). Monumentale Reliefplatte 5 aus dem linken Vorhof im Südtor von Karatepe (nach Çambel – Özyar 2003, Tafel 148f. SVl 5; unten Fußkämpfer und Reiter).

a. Sketch plan showing the connexion between the Water Gate and the Herald's Wall

Abb. 8 Plan des Herald's Wall in Karkemisch (nach Woolley – Barnett 1952, pl. 41a).

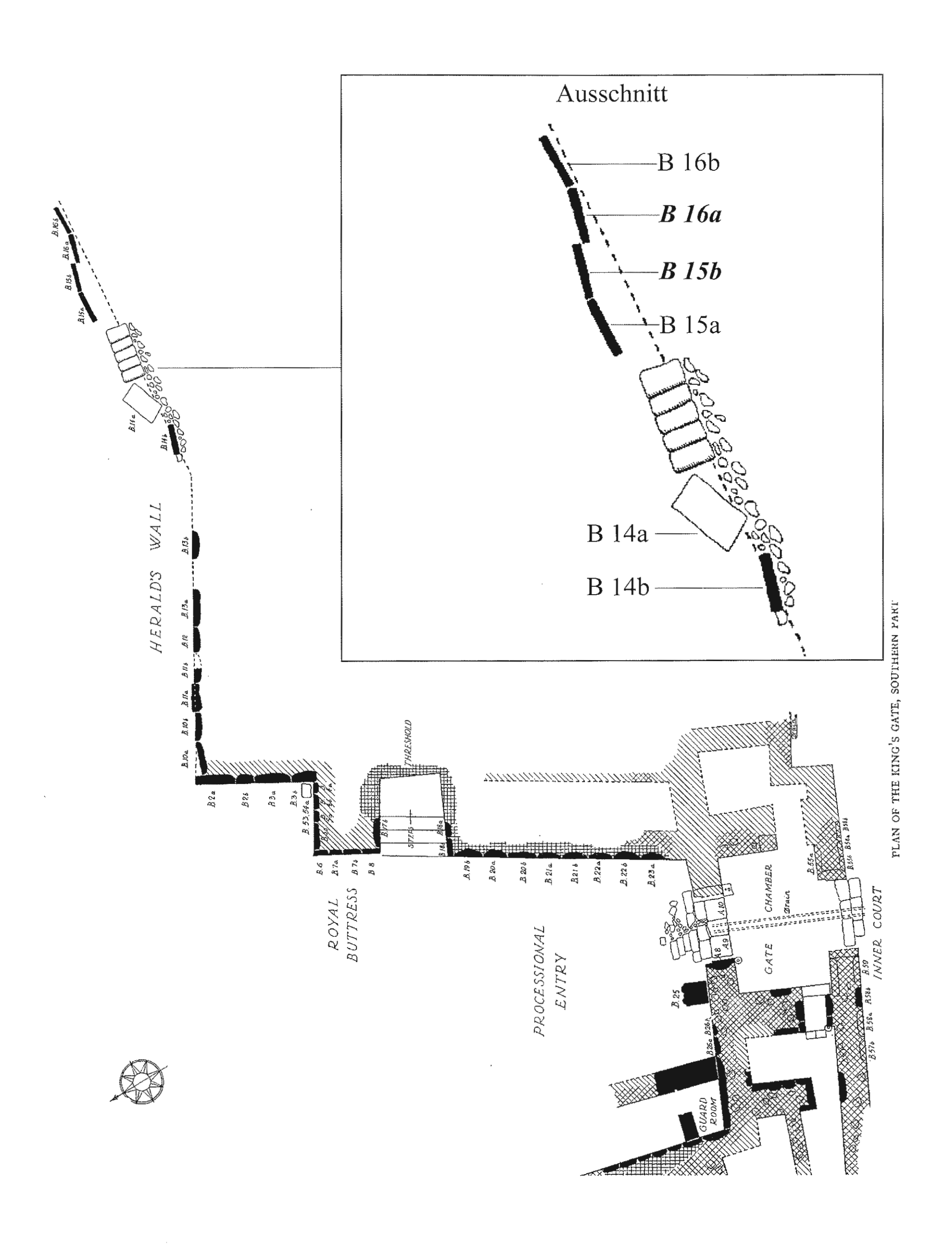


Abb. 9 Plan des King's Gate und Herald's Wall in Karkemisch (nach Woolley – Barnett 1952, pl. 43a). Die Tötung Humbabas zeigt Reliefplatte B 15b (Abb. Lambert 1987, pl. IX fig. 14). Direkt daneben befand sich das *Wall relief depicting the killing of a winged bull* auf Reliefplatte B 16a (Abb. Ornan fig. 23).

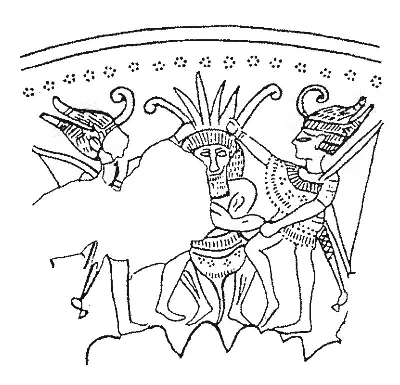


Abb. 10 Gilgameš und Enkidu mit Pharaonenkrone packen Bes-gestaltigen Humbaba. Detail vom *Pantheon bowl* aus Nimrud. London, British Museum, N.65 (nach Keel 1990: 227, Fig. 50).







Abb. 11a Stempelsiegel aus Tell Keisan; Jerusalem, Ecole biblique (Photo nach Keel 1980, Planche 136, 17).

Abb. 11b Abdruck des Stempelsiegels aus Tell Keisan.

Abb. 11c Stempelsiegel aus Tell Keisan; Jerusalem, Ecole biblique (Zeichnung nach Keel 1990: 226-229, Fig. 18).





Abb. 12a Abdruck eines Stempelsiegels aus Tell Nagila, Kibbuz Ruchama, aus Privatbesitz gestohlen (Photo aus Dokumentation des Projektes CSAPI).

Abb. 12b Abdruck des Stempelsiegels aus Tell Nagila (Zeichnung nach Keel 1990: 227f, Fig. 52).

Abb. 13a/13b Kultständer aus Jerusalem (nach Shiloh 1984: 23).

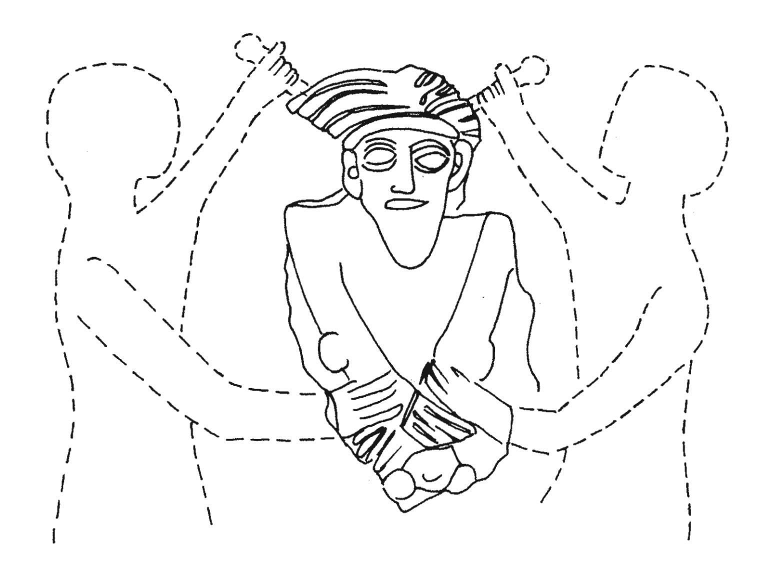


Abb. 14 Kultständer aus Jerusalem, Rekonstruktion (nach Beck 1989: 148).

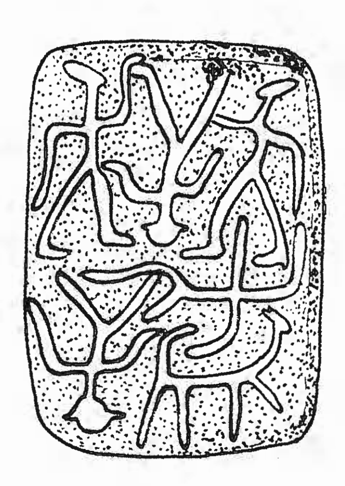


Abb. 15 Stempelsiegel auf rechteckiger Kalksteinplatte mit bügelförmigem Griff aus Deir 'Alla; Deir 'Alla Station for Archaeological Studies; ehemals Amman, Jordan Archaeological Museum, J 13778 (nach Eggler – Keel 2006: 401, Abb. 19).



Abb. 16 Abdruck eines Rollsiegels aus Mesopotamien, neuassyrisch, 883-612 v. Chr., Chalzedon, 35x17 mm; Boston, Museum of Fine Arts, William Francis Warden Fund and Gift of Mrs. Oric Bates, Mrs. F. Carrington Weems and Horace L. Mayer, 65.1663 (Photograph © 2010 Museum of Fine Arts, Boston).



Abb. 17a Rollsiegel aus Mesopotamien, neuelamitisch oder neubabylonisch, 8.-7. Jh. v. Chr., Chalzedon, 34 mm; New York, Metropolitan Museum of Art, Gift of Martin and Sarah Cherkasky, 1987; 1987.96.10 (Image copyright © 2010 The Metropolitan Museum of Art/Art Resource/Scala, Florence; Publication Pittman [2]1988: 71, no. 69).

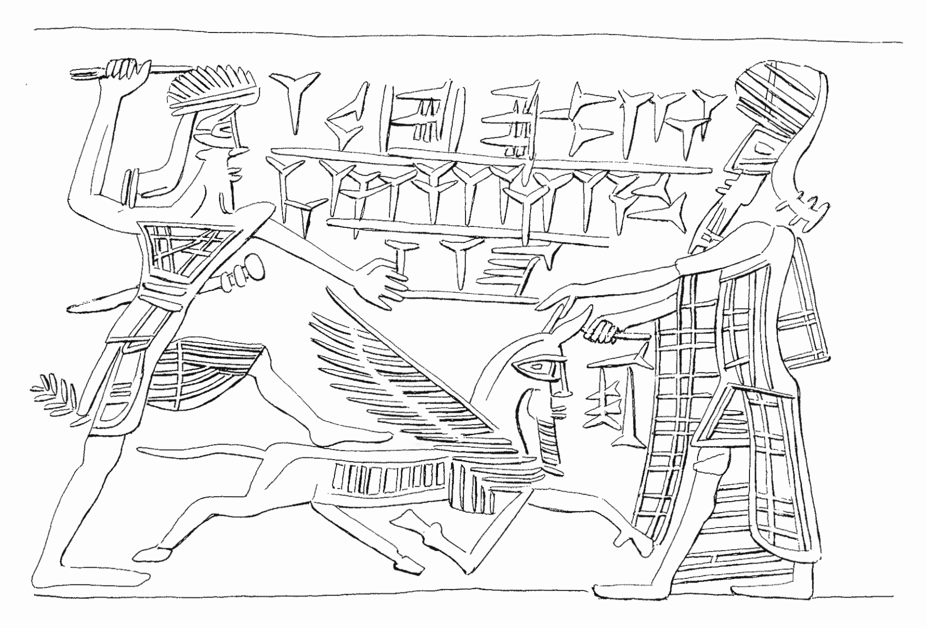


Abb. 17b Rollsiegel aus dem Metropolitan Museum of Art, New York (Zeichnung von Abb. 17a Ulrike Zurkinden nach Pittman [2]1988: 71, no. 69).



Abb. 18a Neuassyrisches Rollsiegel aus der Schøyen Collection MS 1989 (Photo © The Schoyen Collection, Oslo and London).



Abb. 18b Rollsiegel aus der Schøyen Collection MS 1989 (Zeichnung von Abb. 18a Nadja Wrede aus Maul [3]2006: 91).



Abb. 19 Rollsiegel aus Aleppo; Paris, Bibliothèque Nationale Seyrig, 130 (nach Seyrig 1963, Planche XX1, 1).



Abb. 20 Detail von Abb. 19 (Zeichnung aus Lambert 1987, pl. X fig. 21).



Abb. 21 Gilgameš und Enkidu ringen miteinander; kontinuierliche Abrollung eines Rollsiegels aus Nordsyrien, 18-17. Jh. v. Chr.; Freiburg/Schweiz, Sammlungen Bibel+Orient, VR 1981.164 (Photo © Stiftung BIBEL+ORIENT; Publikation Keel-Leu – Teissier 2004: 248, 459, Abb. 326).

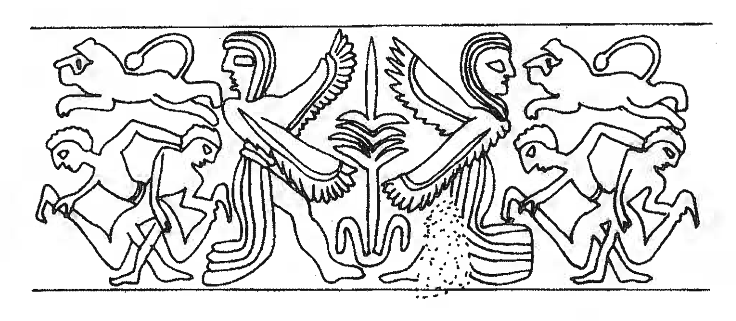


Abb. 21a Gilgameš und Enkidu ringen miteinander in einer Nebenszene (Zeichnung von Abb. 21 nach Teissier 1996: 121, Abb. 266).



Abb. 21b Gilgameš und Enkidu ringen miteinander in der Hauptszene zwischen zwei geflügelten Genien und zwei Fächer-Volutenpfosten (Ausschnitt von Abb. 21, Photo © Stiftung BIBEL+ORIENT).

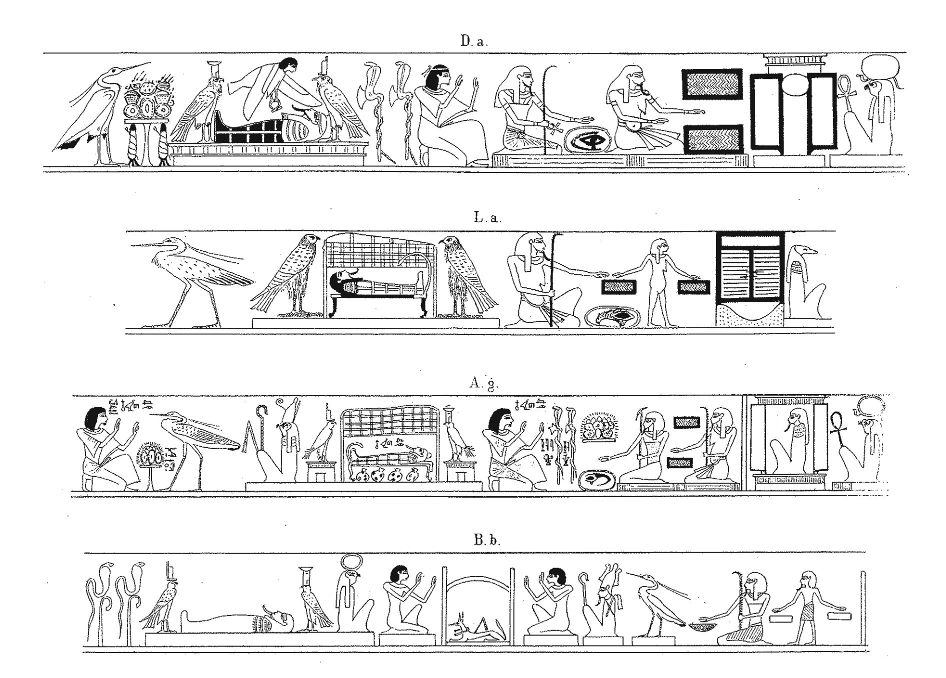


Abb. 22 Ägyptisches Totenbuch, Vignette zu Totenbuchspruch 17, diverse Mss. (nach Naville 1886, XXVIII).



Abb. 23 Abrollung des Rollsiegels von Ribi-Dagan auf einer Keilschrifttafel aus Emar; Aleppo, Nationalmuseum, Tablette no. 604, Msk. 73.103 (nach Beyer 2001: 261, F16).





Abb. 24 Jagd auf den Kalydonischen Eber, Volutenkrater des Kleitias, um 570 v. Chr. Vorderseite, oberstes Bildband; Florenz, Museo Archeologico, 4209 (nach Schefold 1964, Tafel 47 oben und Mitte).



Abb. 25 Agamemnons Ermordung. Tonrelief aus Gortyn, zweites Viertel 7. Jh. v. Chr. Heraklion, Museum (Zeichnung Ulrike Zurkinden nach Schefold 1964, Tafel 33).



Abb. 26 Achilleus von den Neriden betrauert. Korintische Hydria, um 570 v. Chr. Paris, Musée du Louvre, E 643 (nach Schefold 1964, Tafel 79).

Abb. 26a Detail: Haupt der Medusa auf einem Schild.

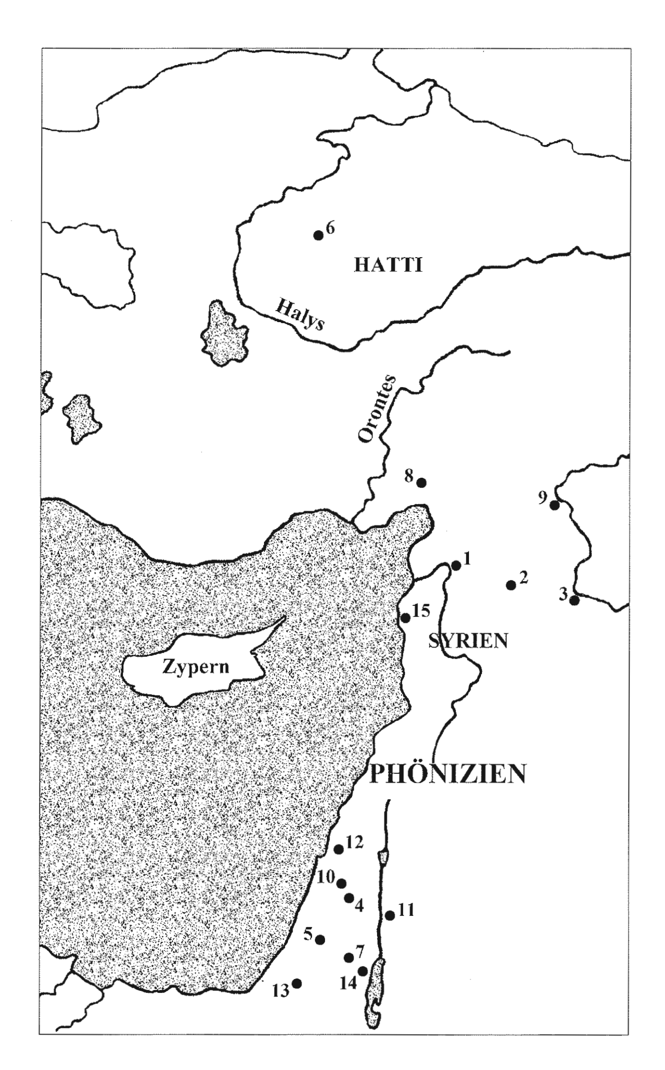


Abb. 27 Fundorte von Text- und Bildzeugnissen des Gilgameš in der Levante. Textfunde sind durch (T), Bilddarstellungen von Dreifiguren-Kampfszenen, die als Abbildungen von Gilgameš und Enkidu gedeutet wurden, durch (D) gekennzeichnet, gefolgt von der Angabe des Kapitels, in dem die Funde besprochen werden. Ohne Ortsangaben, aber von großer Wichtigkeit für die Überlieferung von Gilgameš ist Phönizien, wie phönizische Bildnisse zeigen, die in Nimrud (Assyrien) gefunden wurden.

1 Alalaḫ (D, Colon 7.4 fig. XI) **2** Aleppo / Jamḫad (D, 2.2a) **3** Emar (T, 1.2, D, 2.1c, 2.2c) **4** Galqamus (3.1c) **5** Gezer (T, 1.4) **6** Ḫattuša (T, 1.1) **7** Jerusalem (D, 2.1g) **8** Karatepe (D, 2.1d) **9** Karkemiš (D, 2.1e, 2.2d) **10** Megiddo (T, 1.4) **11** Tell Deir ʻAlla (D, 2.1h) **12** Tell Keisan (D, 2.1g) **13** Tell Nagila (D, 2.1g) **14** Qumran (T, 3.1c) **15** Ugarit (T, 1.3)

ORBIS BIBLICUS ET ORIENTALIS — Lieferbare Bände

Bd. 168 MARTIN ROSE: *Rien de nouveau.* Nouvelles approches du livre de Qohéleth. Avec une bibliographie (1988–1998) élaborée par Béatrice Perregaux Allisson. 648 pages. 1999.

Bd. 169 MARTIN KLINGBEIL: *Yahweh Fighting from Heaven.* God as Warrior and as God of Heaven in the Hebrew Psalter and Ancient Near Eastern Iconography. XII–374 pages. 1999.

Bd. 170 BERND ULRICH SCHIPPER: *Israel und Ägypten in der Königszeit.* Die kulturellen Kontakte von Salomo bis zum Fall Jerusalems. 344 Seiten und 24 Seiten Abbildungen. 1999.

Bd. 171 JEAN-DANIEL MACCHI: *Israël et ses tribus selon Genèse 49.* 408 pages. 1999.

Bd. 172 ADRIAN SCHENKER: *Recht und Kult im Alten Testament.* Achtzehn Studien. 232 Seiten. 2000.

Bd. 173 GABRIELE THEUER: *Der Mondgott in den Religionen Syrien-Palästinas.* Unter besonderer Berücksichtigung von KTU 1.24. XVI–658 Seiten und 11 Seiten Abbildungen. 2000.

Bd. 174 CATHIE SPIESER: *Les noms du Pharaon comme êtres autonomes au Nouvel Empire.* XII–304 pages et 108 pages d'illustrations. 2000.

Bd. 175 CHRISTOPH UEHLINGER (ed.): *Images as media* – Sources for the cultural history of the Near East and the Eastern Mediterranean (I[st] millennium BCE). Proceedings of an international symposium held in Fribourg on November 25–29, 1997. XXXII–424 pages with 178 figures, 60 plates. 2000.

Bd. 176 ALBERT DE PURY / THOMAS RÖMER (Hrsg.): *Die sogenannte Thronfolgegeschichte Davids.* Neue Einsichten und Anfragen. 212 Seiten. 2000.

Bd. 177 JÜRG EGGLER: *Influences and Traditions Underlying the Vision of Daniel 7:2-14.* The Research History from the End of the 19th Century to the Present. VIII–156 pages. 2000.

Bd. 178 OTHMAR KEEL / URS STAUB: *Hellenismus und Judentum.* Vier Studien zu Daniel 7 und zur Religionsnot unter Antiochus IV. XII–164 Seiten. 2000.

Bd. 179 YOHANAN GOLDMAN / CHRISTOPH UEHLINGER (éds.): *La double transmission du texte biblique.* Etudes d'histoire du texte offertes en hommage à Adrian Schenker. VI–130 pages. 2001.

Bd. 180 UTA ZWINGENBERGER: *Dorfkultur der frühen Eisenzeit in Mittelpalästina.* XX–612 Seiten. 2001.

Bd. 181 HUBERT TITA: *Gelübde als Bekenntnis.* Eine Studie zu den Gelübden im Alten Testament. XVI–272 Seiten. 2001.

Bd. 182 KATE BOSSE-GRIFFITHS: *Amarna Studies, and other selected papers.* Edited by J. Gwyn Griffiths. 264 pages. 2001.

Bd. 183 TITUS REINMUTH: *Der Bericht Nehemias.* Zur literarischen Eigenart, traditionsgeschichtlichen Prägung und innerbiblischen Rezeption des Ich-Berichts Nehemias. XIV–402 Seiten. 2002.

Bd. 184 CHRISTIAN HERRMANN: *Ägyptische Amulette aus Palästina/Israel II.* XII–188 Seiten und 36 Seiten Abbildungen. 2002.

Bd. 185 SILKE ROTH: *Gebieterin aller Länder.* Die Rolle der königlichen Frauen in der fiktiven und realen Aussenpolitik des ägyptischen Neuen Reiches. XII–184 Seiten. 2002.

Bd. 186 ULRICH HÜBNER / ERNST AXEL KNAUF (Hrsg.): *Kein Land für sich allein.* Studien zum Kulturkontakt in Kanaan, Israel/Palästina und Ebirnâri. Für Manfred Weippert zum 65. Geburtstag. VIII–352 Seiten. 2002.

Bd. 187 PETER RIEDE: *Im Spiegel der Tiere.* Studien zum Verhältnis von Mensch und Tier im alten Israel. 392 Seiten, 34 Abbildungen. 2002.

Bd. 188 ANNETTE SCHELLENBERG: *Erkenntnis als Problem.* Qohelet und die alttestamentliche Diskussion um das menschliche Erkennen. XII–348 Seiten. 2002.

Bd. 189 GEORG MEURER: *Die Feinde des Königs in den Pyramidentexten.* VIII–442 Seiten. 2002.

Bd. 190 MARIE MAUSSION: *Le mal, le bien et le jugement de Dieu dans le livre de Qohélet.* VIII–216 pages. 2003.

Bd. 191 MARKUS WITTE / STEFAN ALKIER (Hrsg.): *Die Griechen und der Vordere Orient.* Beiträge zum Kultur- und Religionskontakt zwischen Griechenland und dem Vorderen Orient im 1. Jahrtausend v. Chr. X–150 Seiten. 2003.

Bd. 192 KLAUS KOENEN: *Bethel.* Geschichte, Kult und Theologie. X–270 Seiten. 2003.

Bd. 193 FRIEDRICH JUNGE: *Die Lehre Ptahhoteps und die Tugenden der ägyptischen Welt.* 304 Seiten. 2003.

Bd. 194 JEAN-FRANÇOIS LEFEBVRE: *Le jubilé biblique.* Lv 25 – exégèse et théologie. XII–460 pages. 2003.

Bd. 195 WOLFGANG WETTENGEL: *Die Erzählung von den beiden Brüdern.* Der Papyrus d'Orbiney und die Königsideologie der Ramessiden. VI–314 Seiten. 2003.

Bd. 196 ANDREAS VONACH / GEORG FISCHER (Hrsg.): *Horizonte biblischer Texte.* Festschrift für Josef M. Oesch zum 60. Geburtstag. XII–328 Seiten. 2003.

Bd. 197 BARBARA NEVLING PORTER: *Trees, Kings, and Politics.* XVI–124 pages. 2003.

Bd. 198 JOHN COLEMAN DARNELL: *The Enigmatic Netherworld Books of the Solar-Osirian Unity.* Cryptographic Compositions in the Tombs of Tutankhamun, Ramesses VI, and Ramesses IX. 712 pages. 2004.

Bd. 199 ADRIAN SCHENKER: *Älteste Textgeschichte der Königsbücher.* Die hebräische Vorlage der ursprünglichen Septuaginta als älteste Textform der Königsbücher. 224 Seiten. 2004.

Bd. 200 HILDI KEEL-LEU / BEATRICE TEISSIER: *Die vorderasiatischen Rollsiegel der Sammlungen «Bibel+Orient» der Universität Freiburg Schweiz / The Ancient Near Eastern Cylinder Seals of the Collections «Bible+Orient» of the University of Fribourg.* XXII–412 Seiten, 70 Tafeln. 2004.

Bd. 201 STEFAN ALKIER / MARKUS WITTE (Hrsg.): *Die Griechen und das antike Israel.* Interdisziplinäre Studien zur Religions- und Kulturgeschichte des Heiligen Landes. VIII–216 Seiten. 2004.

Bd. 202 ZEINAB SAYED MOHAMED: *Festvorbereitungen.* Die administrativen und ökonomischen Grundlagen altägyptischer Feste. XVI–200 Seiten. 2004.

Bd. 203 VÉRONIQUE DASEN (éd.): *Naissance et petite enfance dans l'Antiquité.* Actes du colloque de Fribourg, 28 novembre – 1er décembre 2001. 432 pages. 2004.

Bd. 204 IZAK CORNELIUS: *The Many Faces of the Goddess.* The Iconography of the Syro-Palestinian Goddesses Anat, Astarte, Qedeshet, and Asherah ca. 1500-1000 BCE. XVI–208 pages, 108 plates. 2004.

Bd. 205 LUDWIG D. MORENZ: *Bild-Buchstaben und symbolische Zeichen.* Die Heraus*bild*ung der Schrift in der hohen Kultur Altägyptens. XXII–390 Seiten. 2004.

Bd. 206 WALTER DIETRICH (Hrsg.): *David und Saul im Widerstreit – Diachronie und Synchronie im Wettstreit.* Beiträge zur Auslegung des ersten Samuelbuches. 320 Seiten. 2004.

Bd. 207 INNOCENT HIMBAZA: *Le Décalogue et l'histoire du texte.* Etudes des formes textuelles du Décalogue et leurs implications dans l'histoire du texte de l'Ancien Testament. XIV–376 pages. 2004.

Bd. 208 CORNELIA ISLER-KERÉNYI: *Civilizing Violence.* Satyrs on 6th Century Greek Vases. XII–132 pages. 2004.

Bd. 209 BERND U. SCHIPPER: *Die Erzählung des Wenamun.* Ein Literaturwerk im Spannungsfeld von Politik, Geschichte und Religion. Ca. 400 Seiten, 6 Tafeln. 2005.

Bd. 210 CLAUDIA E. SUTER / CHRISTOPH UEHLINGER (eds.): *Crafts and Images in Contact.* Studies in Eastern Mediterranean Art of the First Millennium BCE. XL–375 pages, 50 plates. 2005.

Bd. 211 ALEXIS LEONAS: *Recherches sur le langage de la Septante.* 360 pages. 2005.

Bd. 212 BRENT A. STRAWN: *What Is Stronger than a Lion?* Leonine Image and Metaphor in the Hebrew Bible and the Ancient Near East. XXX–602 pages, 483 figures. 2005.

Bd. 213 TALLAY ORNAN: *The Triumph of the Symbol.* Pictorial Representation of Deities in Mesopotamia and the Biblical Image Ban. XXXII–488 pages, 220 figures. 2005.

Bd. 214 DIETER BÖHLER / INNOCENT HIMBAZA / PHILIPPE HUGO (éds.): L'Ecrit et l'Esprit. Etudes d'histoire du texte et de théologie biblique en hommage à Adrian Schenker. 512 pages. 2005.

Bd. 215 SÉAMUS O'CONNELL: *From Most Ancient Sources.* The Nature and Text-Critical Use of Greek Old Testament Text of the Complutensian Polyglot Bible. XII–188 pages. 2006.

Bd. 216 ERIKA MEYER-DIETRICH: *Senebi und Selbst.* Personenkonstituenten zur rituellen Wiedergeburt in einem Frauensarg des Mittleren Reiches. XII–412 Seiten, 26 Tafeln. 2006.

Bd. 217 PHILIPPE HUGO: *Les deux visages d'Élie.* Texte massorétique et Septante dans l'histoire la plus ancienne du texte de 1 Rois 17-18. XX–396 pages. 2006.

Bd. 218 STEFAN ZAWADZKI: *Garments of the Gods.* Studies on the Textile Industry and the Pantheon of Sippar according to the Texts from the Ebabbar Archive. XXIV–264 pages. 2006.

Bd. 219 CARSTEN KNIGGE: *Das Lob der Schöpfung.* Die Entwicklung ägyptischer Sonnen- und Schöpfungshymnen nach dem Neuen Reich. XII-372 Seiten. 2006.

Bd. 220 SILVIA SCHROER (ed.): *Images and Gender.* Contributions to the Hermeneutics of Reading Ancient Art. 392 pages, 29 plates. 2006.

Bd. 221 CHRISTINE STARK: *«Kultprostitution» im Alten Testament?* Die Qedeschen der Hebräischen Bibel und das Motiv der Hurerei. 262 Seiten. 2006.

Bd. 222 DAGMAR PRUIN: *Geschichten und Geschichte.* Isebel als literarische und historische Gestalt. XII–424 Seiten. 2006.

Bd. 223 PIERRE COULANGE: *Dieu, ami des pauvres.* Etude sur la connivence entre le Très-Haut et les petits. 304 pages. 2007.

Bd. 224 ANDREAS WAGNER (Hrsg.): *Parallelismus membrorum.* 320 Seiten. 2007.

Bd. 225 CHRISTIAN HERRMANN: *Formen für ägyptische Fayencen aus Qantir II.* Katalog der Sammlung des Franciscan Biblical Museum, Jerusalem, und zweier Privatsammlungen. 176 Seiten. 2007.

Bd. 226 JENS HEISE: *Erinnern und Gedenken.* Aspekte der biographischen Inschriften der ägyptischen Spätzeit. IV–396 Seiten. 2007.

Bd. 227 HENRIKE FREY-ANTHES: *Unheilsmächte und Schutzgenien, Antiwesen und Grenzgänger*. Vorstellungen von Dämonen im alten Israel. 384 Seiten. 2007.

Bd. 228 BOB BECKING: *From David to Gedaliah.* The Book of Kings as Story and History. XII–236 pages. 2007.

Bd. 229 ULRIKE DUBIEL: *Amulette, Siegel und Perlen.* Studien zu Typologie und Tragesitte im Alten und Mittleren Reich. 250 Seiten. 2007.

Bd. 230 MARIANA GIOVINO: *The Assyrian Sacred Tree.* A History of Interpretations. VIII–314 pages. 2007.

Bd. 231 PAUL KÜBEL: *Metamorphosen der Paradieserzählung*. X–246 Seiten. 2007.

Bd. 232 SARIT PAZ: *Drums, Women, and Goddesses.* Drumming and Gender in Iron Age II Israel. XII–156 pages. 2007.

Bd. 233 INNOCENT HIMBAZA / ADRIAN SCHENKER (éds.): *Un carrefour dans l'histoire de la Bible.* Du texte à la théologie au II[e] siècle avant J.-C. X–158 pages. 2007.

Bd. 234 RICARDO TAVARES: *Eine königliche Weisheitslehre?* Exegetische Analyse von Sprüche 28–29 und Vergleich mit den ägyptischen Lehren Merikaras und Amenemhats. XIV–314 Seiten. 2007.

Bd. 235 MARKUS WITTE / JOHANNES F. DIEHL (Hrsg.): *Israeliten und Phönizier.* Ihre Beziehungen im Spiegel der Archäologie und der Literatur des Alten Testaments und seiner Umwelt. VIII–304 Seiten. 2008.

Bd. 236 MARCUS MÜLLER-ROTH: *Das Buch vom Tage.* XII–644 Seiten. 2008.

Bd. 237 KARIN N. SOWADA: *Egypt in the Eastern Mediterranean during the Old Kingdom.* XXIV–312 pages, 48 figures, 19 plates. 2009.

Bd. 238 WOLFGANG KRAUS (Hrsg.) / OLIVIER MUNNICH (éd.): *La Septante en Allemagne et en France / Septuaginta Deutsch und Bible d'Alexandrie.* XII–316 Seiten. 2009.

Bd. 239 CATHERINE MITTERMAYER: *Enmerkara und der Herr von Arata.* Ein ungleicher Wettstreit. VI–426 Seiten, XIX Tafeln. 2009.

Bd. 240 ELIZABETH A. WARAKSA: *Female Figurines from the Mut Precinct.* Context and Ritual Function. XII–252 pages. 2009.

Bd. 241 DAVID BEN-SHLOMO: *Philistine Iconography.* A Wealth of Style and Symbolism. XII–236 pages. 2010.

Bd. 242 JOEL M. LEMON: *Yahweh's Winged Form in the Psalms.* Exploring Congruent Iconography and Texts. XIV–244 pages. 2010.

Bd. 243 AMR EL HAWARY: *Wortschöpfung.* Die Memphitische Theologie und die Siegesstele des Pije – zwei Zeugen kultureller Repräsentation in der 25. Dynastie. XIV–532 Seiten. 2010.

Sonderbände

CATHERINE MITTERMAYER, *Altbabylonische Zeichenliste der sumerisch-literarischen Texte.* XII–292 Seiten. 2006.

SUSANNE BICKEL / RENÉ SCHURTE / SILVIA SCHROER / CHRISTOPH UEHLINGER (eds.): *Bilder als Quellen / Images as Sources.* Studies on ancient Near Eastern artefacts and the Bible inspired by the work of Othmar Keel. XLVI–560 pages. 2007.

Weitere Informationen zur Reihe OBO: www.unifr.ch/dbs/publication_obo.html

ACADEMIC PRESS FRIBOURG
VANDENHOECK & RUPRECHT GÖTTINGEN

ORBIS BIBLICUS ET ORIENTALIS, SERIES ARCHAEOLOGICA

Bd. 9 CLAUDE DOUMET: *Sceaux et cylindres orientaux: la collection Chiha.* Préface de Pierre Amiet. 220 pages, 24 pages d'illustrations. 1992.

Bd. 10 OTHMAR KEEL: *Corpus der Stempelsiegel-Amulette aus Palästina/Israel.* Von den Anfängen bis zur Perserzeit. Einleitung. 376 Seiten mit 603 Abbildungen im Text. 1995.

Bd. 11 BEATRICE TEISSIER: *Egyptian Iconography on Syro-Palestinian Cylinder Seals of the Middle Bronze Age.* XII–224 pages with numerous illustrations, 5 plates. 1996.

Bd. 12 ANDRÉ B. WIESE: *Die Anfänge der ägyptischen Stempelsiegel-Amulette.* Eine typologische und religionsgeschichtliche Untersuchung zu den «Knopfsiegeln» und verwandten Objekten der 6. bis frühen 12. Dynastie. XXII–366 Seiten mit 1426 Abbildungen. 1996.

Bd. 13 OTHMAR KEEL: *Corpus der Stempelsiegel-Amulette aus Palästina/Israel.* Von den Anfängen bis zur Perserzeit. Katalog Band I. Von Tell Abu Farağ bis 'Atlit. VIII–808 Seiten mit 375 Phototafeln. 1997.

Bd. 14 PIERRE AMIET / JACQUES BRIEND / LILIANE COURTOIS / JEAN-BERNARD DUMORTIER: *Tell el Far'ah.* Histoire, glyptique et céramologie. 100 pages. 1996.

Bd. 15 DONALD M. MATTHEWS: *The Early Glyptic of Tell Brak.* Cylinder Seals of Third Millennium Syria. XIV–312 pages, 59 plates. 1997.

Bd. 17 OLEG BERLEV / SVETLANA HODJASH: *Catalogue of the Monuments of Ancient Egypt.* From the Museums of the Russian Federation, Ukraine, Bielorussia, Caucasus, Middle Asia and the Baltic States. XIV–336 pages, 208 plates. 1998.

Bd. 18 ASTRID NUNN: *Der figürliche Motivschatz Phöniziens, Syriens und Transjordaniens vom 6. bis zum 4. Jahrhundert v. Chr.* 280 Seiten und 92 Seiten Illustrationen. 2000.

Bd. 19 ANDREA M. BIGNASCA: *I kernoi circolari in Oriente e in Occidente.* Strumenti di culto e immagini cosmiche. XII–328 Seiten, Tafeln und Karten inbegriffen. 2000.

Bd. 20 DOMINIQUE BEYER: *Emar IV. Les sceaux. Mission archéologique de Meskéné–Emar. Recherches au pays d'Aštata.* XXII–496 pages, 66 planches. 2001.

Bd. 21 MARKUS WÄFLER: *Tall al-Ḥamīdīya 3.* Zur historischen Geographie von Idamaraṣ zur Zeit der Archive von Mari(2) und Šubat-enlil/Šeḫnā. Mit Beiträgen von Jimmy Brignoni und Henning Paul. 304 Seiten. 14 Karten. 2001.

Bd. 22 CHRISTIAN HERRMANN: *Die ägyptischen Amulette der Sammlungen BIBEL+ORIENT der Universität Freiburg Schweiz.* X–294 Seiten, davon 126 Bildtafeln inbegriffen. 2003.

Bd. 23 MARKUS WÄFLER: *Tall al-Ḥamīdīya 4.* Vorbericht 1988–2001. 272 Seiten. 20 Pläne. 2004.

Bd. 24 CHRISTIAN HERRMANN: *Ägyptische Amulette aus Palästina/Israel.* Band III. XII–364 Seiten, davon 107 Seiten Bildtafeln. 2006.

Bd. 25 JÜRG EGGLER / OTHMAR KEEL: *Corpus der Siegel-Amulette aus Jordanien.* Vom Neolithikum bis zur Perserzeit. XVIII–518 Seiten. 2006.

Bd. 26 OSKAR KAELIN: *«Modell Ägypten».* Adoption von Innovationen im Mesopotamien des 3. Jahrtausends v. Chr. 208 Seiten. 2006.

Bd. 27 DAPHNA BEN-TOR: *Scarabs, Chronology, and Interconnections.* Egypt and Palestine in the Second Intermediate Period. XII–212 text pages, 228 plates. 2007.

Bd. 28 JAN-WAALKE MEYER: *Die eisenzeitlichen Stempelsiegel aus dem 'Amuq-Gebiet.* Ein Beitrag zur Ikonographie altorientalischer Siegelbilder. X–662 Seiten. 2008.

Bd. 29 OTHMAR KEEL: *Corpus der Stempelsiegel-Amulette aus Palästina/Israel.* Von den Anfängen bis zur Perserzeit. Katalog Band II: Von Bahan bis Tel Eton. XIV–642 Seiten, davon 305 mit Fotos und Zeichnungen. 2010.

Bd. 30 RAZ KLETTER, IRIT ZIFFER, WOLFGANG ZWICKEL: *Yavneh I. The Excavation of the «Temple Hill» Repository Pit and the Cult Stands.* XII-298 pages, 29 colour and 147 black and white plates. 2010.

Bd. 31 OTHMAR KEEL: *Corpus der Stempelsiegel-Amulette aus Palästina/Israel.* Von den Anfängen bis zur Perserzeit. Katalog Band III: Von Tell el-Far'a Nord bis Tell el-Fir. VIII–460 Seiten, davon 214 mit Fotos und Zeichnungen. 2010.

Zusammenfassung

Dieser Sammelband verfolgt zwei Ziele: Einerseits will er ein Kompendium zur Gilgameš-Ikonographie bieten. Zu diesem Zweck werden drei Untersuchungen nachgedruckt und durch neue Forschungsbeiträge ergänzt. Andererseits sollen Bildzeugnisse der Sammlungen Bibel+Orient in Freiburg publiziert werden, die einen Bezug zu Themen der Gilgameš-Legenden aufweisen.
Die Begriffe «Ikonographie» und «Ikonologie» werden oft recht frei gebraucht. Um zu verstehen, welche Methoden die Autoren dieses Bandes anwenden, ordnet sie ein einführender Artikel in die Wissenschaftsgeschichte der Archäologie und Kunstgeschichte ein.
Ausgehend von Humbaba-Masken identifiziert Ruth Opificius im ersten nachgedruckten Artikel den Typus einer Dreiergruppe, in der zwei Helden den in der Mitte befindlichen Gegner besiegen, mit der Überwindung Humbabas durch Gilgameš und Enkidu. Zusätzlich beschreibt sie den siegreichen König, der auf Humbabas Kopf steht, und zwei Helden, die den Himmelsstier besiegen. Wilfred George Lambert vergleicht in seinem ebenfalls nachgedruckten Artikel systematisch unterschiedliche Versionen des Epos mit bildlichen Darstellungen. Dominique Collon hat ihren Aufsatz, der in einer Festschrift für David Oates erschienen ist, für diesen Band aktualisiert und ergänzt. Der größte Teil des ikonographischen Materials, das den Kampf von Gilgameš und Enkidu gegen Humbaba darstellt, findet sich auf Rollsiegeln und greift eine häufig auf Siegeln abgebildete Konstellation auf, nämlich den Dreifiguren-Kampf. Collon geht der Frage nach, wie der beschränkte Platz genutzt wurde, um Humbaba als Riesen erscheinen zu lassen, ohne die Bedeutung der Helden zu schmälern. Dieselbe Konstellation aus drei Figuren wurde auch bei der Darstellung der Tötung des Himmelsstiers zugrundegelegt, wobei der Stier das anthropomorphe Opfer ersetzt.
Die beiden nächsten Beiträge stammen von Philologen. Catherine Mittermayer wirft ein Schlaglicht auf die Literaturgeschichte des Gilgameš-Epos. Douglas Frayne untersucht, ob

Keilschrifttexte und Rollsiegel des 3. Jahrtausends v. Chr. einen Bezug zu Gilgameš aufweisen.
Ursula Seidl beschreibt verschiedene altbabylonische Terrakotta-Reliefs, von denen einige aus den Sammlungen Bibel+Orient stammen. Sie benennt zunächst vor-ikonographisch die Gegenstände und Figuren. Dann unternimmt sie eine ikonographische Analyse des Themas der Terrakotta-Reliefs, welches sie als Gilgameš's Zug zum Zedernwald bestimmt. Das Bildprogramm, in dem man früher einen Wagen oder einen Tempeleingang vermutete, zeigt Gilgameš als kriegerischen König. Unter ihm sieht man Enkidu als von Löwen flankierten Diener, Humbaba, den Feind, und Lugalbanda, den Vater des Gilgameš, der an verschiedenen Orten auf dem Zug zum Zedernwald Wasser spendete.
Tallay Ornan stellt schriftliche Versionen des Epos und Bilder nebeneinander. Mit Hilfe bildlicher Darstellungen, die älter sind als die schriftlichen Zeugnisse, kann sie die Entwicklungsgeschichte der Erzählungen und verloren gegangene Versionen rekonstruieren.
Mehmet-Ali Ataç fragt nach der tieferen Bedeutung von Zeichen, Symbolen und Figurentypen mit Bezug zu Gilgameš in der neuassyrischen Kunst. Er vergleicht Abbildungen aus der Glyptik und auf neuassyrischen Palastreliefs und argumentiert, der legendäre König von Uruk habe als Paradigma für die priesterliche Rolle der neuassyrischen Herrscher gedient, spirituelle Initiation und die Überwindung des Todes zu suchen. Dies würden Darstellungen von Heldentaten und der Jagd symbolisieren.
Hans Ulrich Steymans stellt das Material über Gilgameš in der Levante zusammen. Seine Liste umfasst die Keilschrifttafeln, die Handlungssequenzen der auf ihnen erhaltenen Texte und das Bildmaterial. Zwei Rollsiegel analysiert er ikonographisch. Das erste, aus der Sammlung Bibel+Orient, zeigt einen Ringkampf, das zweite stellt möglicherweise Gilgameš und Enkidu bei der Auswahl der Zeder dar. Abschließend zeichnet er den Einfluss des Epos auf die spätere Literatur der Levante nach.

Summary

This collection of articles has two aims: The first is to create a comprehensive compendium of iconography on Gilgameš, that includes three formerly published and several new papers on the visual representation of Gilgameš. The second is to publish some objects of Near Eastern art from the Bible+Orient Collections in Fribourg, which relate to Gilgameš.

The terms 'iconography' and 'iconology' have often been used loosely. In order to understand which methods the authors of this book apply, an introductory article connects them to the history of the academic disciplines of archaeology and art history.

Starting from masks representing Humbaba, Ruth Opificius in the first reprinted article, identifies the type of a three-figure-contest scene with Gilgameš and Enkidu vanquishing Humbaba. In addition to this she describes two other types of representation, namely the bellicose king standing on Humbaba's head and that of two heroes fighting the bull of heaven. In his reprinted article, Wilfred George Lambert systematically compares different versions of the epic with imagery. Dominique Collon has reedited and updated her article, originally published in a Festschrift for David Oates, for the present reprint. Most of the iconography relating to the fight of Gilgameš and Enkidu against the giant Humbaba was executed on cylinder seals, and adopts a composition frequently found on seals – namely the three-figure contest. The article examines the many ways in which the limited space was adapted over the centuries so that Humbaba looks like a giant but does not make the two heroes look less important. The same three-figure composition was also adopted for the depiction of the killing of the Bull of Heaven, where the Bull replaces the anthropomorphic victim.

The next two contributions are by philologists. Catherine Mittermayer highlights the literary history of the Gilgameš Epic. Douglas Frayne examines the question of whether some cuneiform texts and cylinder seals from the third millennium BCE refer to Gilgameš.

Ursula Seidl offers a pre-iconographic description of several Old Babylonian terracotta reliefs, some of them from the Bible+Orient Collections, discussing the depicted objects and figures and their stylistic rendering. Then she presents an iconographic analysis of the theme, which she identifies as Gilgameš's journey to the cedar forest. The pictorial program, previously thought to represent a wagon or a temple entrance, shows in fact Gilgameš as the warrior king above small figures of Enkidu as a servant flanked by lions and representations of Humbaba, the enemy, and Lugalbanda, Gilgameš's father who offered water at several places on the journey to the cedar forest.

Tallay Ornan aims to juxtapose the written versions of the epic and the pictorial scenes alluding to the narrative, suggesting that we may reconstruct both the early history of the narrative and other, now lost, versions through pictorial representations, which are older than the written ones.

Mehmet-Ali Ataç looks for the deeper meaning of signs, symbols, and figural types related to Gilgameš in Neo-Assyrian art. He compares relevant depictions on glyptic and Neo-Assyrian palace reliefs, arguing that the legendary king of Uruk served as a royal paradigm for the Neo-Assyrian kings especially in their priestly role of searching for spiritual initiation and ways of overcoming death, symbolized by heroic exploits and the royal hunt.

Hans Ulrich Steymans collects all available data on Gilgameš in the Levantine area. He lists the epic's cuneiform tablets discovered in this region and presents the parts of the story preserved on them in the sequential order of events. In the iconographic part of his article he links two cylinder seals to the story of Gilgameš. The first, which belongs to the Bible+Orient Collections, shows a wrestling scene. The second might depict Gilgameš and Enkidu selecting the cedar tree. Finally he traces the epic's impact on later literature from the Levantine area.